الأفـلام الوثـائقيـة

البـرامج التسجيـليـة

دكتور

محمـد نبيـل طلـب

أستاذ مساعد بقسم الإذاعة والتليفزيون

كلية الإعلام – جامعة القاهرة

دكتورة

صفا فوزى على محمد عبد اللّه

مدرس بقسم الإذاعة والتليفزيون

كلية الإعلام – جامعة القاهرة

المحتـويات

مقـدمة

يمـثل الإنـتاج التـسجيلي والوثائقـي عامـة- سـينمائياً وتليفـزيونيًا- والفـيلم التسجيلي خاصـة أحد الأشكال والمخرجات السمعبصرية التي يمكن استثمارها للوصـول إلـى الجماهير علـى اختلاف خصائصها واهتماماتها، بهدف التأثير في مـناطق (مستويات) المعرفة وتكوين الاتجاهات وصولاً إلـى مرحلة الممارسة والسلوكيات .

كما تتعدد استخدامات القالب التسجيلي على مستوى الإعلام الخارجي مما أدى إلـى اتساع محيط المتعاملين مع الأفلام والمواد التسجيلية، بما في ذلك فنانو الفـيلم التـسجيلي ومعـدو البـرامج ومخـرجوها ومقدمـوها والـنقاد والـصحفيون والسينمائيون ومسئولو العلاقات العامة، مما يجعل التعرف علـى نشأة الإنتاج التسجيلي وتطوره في مصر والعالم ورواد هذا الإنتاج، وأسس ومراحل إنتاج الأفـلام والإنـتاج التـسجيلي (الوثائقـي) واسـتخداماته وقـواعد إنـتاجه ومدارسـه واتجاهاتـه الفنية ضرورة في عصر ثقافة الصورة، والتي أصبحت تمثل عنصراً رئيـسياً فـي مـصادر الـثقافة والمعلـومات، وذلـك فـي محاولـة لتوفيـر المعـرفة النظرية والأسس العملية لكل ما يخص الفيلم التسجيلي بالإضافة إلى طرح أوجه الاستخدام، حتـى تـشارك الأجيال الحاليـة فـي حمـل مـسئولية الإنـتاج التـسجيلي وتطويره باستمرار ليكون أداة فعالـة في التنمية علـى المستوى الداخلـي، وفـي الحفاظ علـى التراث وتقوية الانتماء خاصة في أجواء الغزو الثقافي والإعلامي الـذي يتعـرض لـه المتلقـي فـي ظـل الـسماوات المفـتوحة وزحـام الفـضائيات، بالإضـافة إلـى استثمار هذا القالب الفنـي في الإعلام الدولي (الخارجي) بتكوين الصور الذهنية الإيجابية عن واقعنا.

وبالتالـي نحـاول من خـلال هذا الكتـاب إلقاء الـضوء علـى كـل مـا يـتعلق بمفهـوم الفـيلم التـسجيلي وحـرفية إنـتاجه، بمـا فـي ذلـك: نـشأة الفـيلم التـسجيلي وتطـوره فـي مصـر والعـالم وأهـم رواده، وواقـع السينما التسجيلية بالتركيز على

مصر والعالم العربى، ووظائف واستخدامات الفيلم التسجيلى، بالإضافة إلى التعريف بمفهوم الفيلم التسجيلي ومقارنته بالفيلم الروائى، وبالاتجاهات الفنية المختلفة للفيلم التسجيلى، وأشكال الإنتاج التسجيلى المختلفة وخصائصها، وأخيراً حرفية إنتاج الفيلم التسجيلي وخطوات إنتاجه، وذلك حتى يتمكن الدارسون من التمييز بين الإنتاج التسجيلي بصفة عامة بأشكاله وخصائصه ووظائفه وأهدافه... وبين الإنتاج الروائى، وحتى يتمكنوا في النهاية من إنتاج الأشكال المختلفة للإنتاج التسجيلى بالتركيز على شكل الفيلم التسجيلى: خطوات إنتاجه وأدوار فريق العمل المسئول عن إنتاجه، وذلك في محاولة لإلقاء الضوء على أحدث التطورات التى طرأت على مجال الإنتاج التسجيلى خاصة منذ ظهور التليفزيون وانتشاره الجماهيرى وتعدد قنواته، ثم ظهور الفضائيات وغيرها من وسائل الاتصال الحديثة فى ظل التطورات التكنولوجية والثورة المعرفية، وكيف أثرت هذه العوامل التكنولوجية على تطور الإنتاج التسجيلى، وأيضاً مع ضرب أمثلة لواقع الإنتاج التسجيلى فى مصر.

والله ولى التوفيق

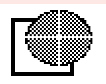
د/ محمد نبيل طلب

د/ صفا فـــوزى

الباب الأول

السينما التسجيلية - واقعها ووظائفها

دكتور/ محمد نبيل طاب
الأستاذ ا ساعد بقسم الإذاعة والتليفزيون
كلية الإعلام – جامعة القاهرة



الفصل الأول

نشأة وتطور الإنتاج التسجيلى فى مصر والعالم

الأهــداف:

بعد دراسة هذا الفصل، يجب أن يكون الدارس قادراً على أن:

١- يتعرف العوامل التي مهدت لظهور السينما التسجيلية.

٢- يعرف الدول الرائدة التي ظهر بها فن السينما التسجيلية.

٣- يعرف أوائل الأفلام التسجيلية التي أنتجت على مستوى العالم.

٤- يعرف البدايات الأولى للسينما التسجيلية وظروف نشأتها في مصر.

٥- يعرف مراحل تطور السينما التسجيلية في مصر.

العناصر:

- بداية ظهور السينما التسجيلية في العالم.
- تاريخ الفيلم التسجيلي في مصر.

مقدمـــة:

يُعد الفيلم التسجيلي أحد الأشكال الفنية المتميزة للإنتاج السينمائي التي أخذت طريقها إلى الإنتاج التليفزيوني مع انتشار القنوات التليفزيونية العامة والمتخصصة، حيث أصبح الاعتماد على الفيلم التسجيلي في كثير من القنوات- سواء كمادة مستقلة أو في إطار البرامج - من الأمور الملحوظة خاصة في مجال البرامج الإخبارية والتعليمية والثقافية.

ويرجع تاريخ الفيلم التسجيلي إلى بداية السينما عام ١٨٩٥ ؛ حيث بدأت خطواته مع بداية خطوات الفن السينمائي عندما قام السينمائيون الأوائل أمثال الإخوة لوميير وغيرهم بتسجيل جوانب من الحياة اليومية مثل خروج عمال من مصنع أو وصول قطار إلى محطة السكة الحديد. وعند قيام الحرب العالمية الأولى كانت اللقطات الإخبارية التي قام بتصويرها المراسلون الحربيون - رغم افتقادها عنصر الصوت - ذات دور كبير في تكوين الفيلم التسجيلي خصوصاً في فترة ما بعد هذه الحرب.

وقد استخدم مصطلح الفيلم التسجيلي Documentary Film لوصف الأفلام التي أقبل على تصويرها هواة الرحلات في مطلع القرن العشرين مستخدمين في ذلك اختراع لويس لوميير Lauis Lumiere لأول جهاز لالتقاط الصور السينمائية المتحركة منذ عام ١٨٩٥ ، وهكذا ظهر مصطلح الأفلام التسجيلية في البداية معبراً عن أفلام الرحلات وهذا ما جعله يعني في المقام الأول تسجيلاً وثائقياً لنشاط معين وهو ما قد يختلف عن مفهوم الفيلم التسجيلي الحديث.

ويعتبر فيلم نانوك رجل الشمال Nannok of the North أول فيلم تسجيلي متكامل؛ حيث قام روبرت فلاهرتي بتصوير حياة الإسكيمو، وذلك في عام ١٩١٥ بواسطة كاميرا سينمائية بدائية، حيث عايش أبطال فيلمه (نانوك وأسرته) وهم يسعون من أجل كسب الرزق في بيئة قاسية موحشة.

ويُعد ذلك الفيلم فيلماً تسجيلياً نموذجياً، فهو يسرد موضوعاً تم استقاء مادته من عالم حقيقي واقعي، فالفيلم يدور حول رجل موارد حياته في الدنيا أقل من موارد أي إنسان آخر، وحياته صراع دائم مع خطر الموت جوعاً في أرض لا تنبت شيئاً ويتحتم عليه أن يعتمد على ما يتمكن من صيده في أقسى الظروف الجوية وأعتاها، فالفيلم عبارة عن تجسيد لإرادة الحياة ويستمد وحدته وبناءه من تسجيله مظاهر حياة رجل من الإسكيمو هو وأسرته مدة عام كامل.

وقد وظفت الأفلام التسجيلية كمادة دعائية لتأييد النظم السياسية الديكتاتورية في الاتحاد السوفييتي السابق وألمانيا، ومن أمثلة ذلك فيلم انتصار الإرادة Triumph of the will الذي أخرجته ليني ريفيستاهل Leni Riefenstahl، وهو يُلقي الضوء على الزعيم النازي هتلر ويقدمه للجماهير في صورة بطولية، وخلال الحرب العالمية الثانية أنتجت معظم دول العالم أفلاماً عن الحرب وآثارها المدمرة للإنسانية حيث مولت الحكومات ميزانية معظم هذه الأفلام.

ومع بداية الخمسينيات من القرن العشرين اتسعت دائرة الأفلام التسجيلية لتشمل عدداً فريداً ومتنوعاً من الموضوعات، كما ترتب على انتشار الإرسال التليفزيوني في دول العالم أن أصبح للفيلم التسجيلي دور مهم في الإعلام الجماهيري وأصبح من الممكن عرض عدد أكبر من الأفلام التسجيلية على الشاشة الصغيرة بالإضافة إلى إمكانية استخدام الكاميرات الإلكترونية إلى جانب الكاميرات السينمائية.

وقد ساعد التقدم التكنولوجي في صناعة الكاميرات على تحقيق قدر من الحرية في الحركة؛ حيث أصبح من الممكن حمل الكاميرا والتجول بها في مناطق مختلفة.

وقد ازدهرت السينما التسجيلية في هذه الفترة في بريطانيا، واتخذت اتجاها جديداً على يد مجموعة من شباب السينمائيين البريطانيين الذين دعوا إلى "السينما الحرة" وأنتجوا عددا كبيرا من الأفلام التسجيلية؛ بقصد التركيز على خبرات الحياة اليومية للمواطن البريطاني العادي وهمومه وطموحاته في أعقاب الحرب العالمية.

وفي عام ١٩٥٩ قدم " جون كازانتر" فيلم " الظلال Shadows" ثم قام "دافيد مايزلز" بإنتاج فيلمه "البائع".

وفي فرنسا قدم "بيرشون دورفر" فيلمه "كتيبة أندرسون"، وقد استخدم

بير خبرته كمصور في الجيش الفرنسي في تحقيق هذا العمل.

ومن خلال استعراضهما لتاريخ السينما التسجيلية، تناول الباحثان كمال أحمد شريف، وخالد علي عويس مفهوم سينما الحقيقة الذي ظهر في فرنسا خلال الستينيات من القرن العشرين، حيث تبنى هذه الحركة مجموعة من شباب السينمائيين الفرنسيين بقصد تطوير القواعد التقليدية للسينما التسجيلية؛ فبدأوا في تصوير الناس العاديين في حياتهم اليومية وتصرفاتهم التلقائية وأحاديثهم اليومية في مختلف شئون الحياة ومشاكلها.. وكانوا يستخدمون في تصوير اللقطات كاميرات سينمائية صغيرة سهلة الحمل بالإضافة إلى استخدام أجهزة التسجيل الصوتي الصغيرة، ثم يقومون بإعادة تركيبه في الاستديو وتوليف الصوت والصورة لإخراج الفيلم التسجيلي في نهاية الأمر حسب موضوعه ورسالته والهدف الذي صور الفيلم من أجله.

ولكن "سينما الحقيقة" ووجهت بنقد حاد من جانب النقاد السينمائيين الفرنسيين واعتبروها نوعا من "الريبورتاجات" الواقعية الخالية من أية رؤية إبداعية فنية.

ومع ذلك حازت بعض أفلام "سينما الحقيقة" الفرنسية شهرة في أوساط السينما العالمية؛ ومن أشهر هذه الأفلام فيلم "ذكريات صيف" سنة ١٩٦١ من إخراج "كريس ماركيه".

ويرى الباحثان أن من أهم الأسباب التي أدت إلى تطوير السينما التسجيلية وانتشارها اختراع الكاميرا السينمائية الخفيفة "١٦مم"، بالإضافة إلى تطوير أجهزة التسجيل الصوتي، بحيث أصبح في الإمكان استخدام أجهزة دقيقة وصغيرة الحجم لتسجيل الصوت.

وقد بدأ هذا التطوير في صناعة الكاميرات المحمولة الصغيرة والأجهزة الصوتية الصغيرة في الولايات المتحدة الأمريكية؛ حيث أدى هذا التطور إلى انتشار أفلام "الريبورتاجات" التي تناقش حياة "الفرد" الأمريكي العادي وهمومه واهتماماته في حياته اليومية، أو تعرض رؤية سينمائية للأحداث أو

المشاكل التي تحدث عادة في الحياة اليومية الجارية.

وفي مقابل "سينما الحقيقة" في فرنسا، ظهر اتجاه آخر في الأفلام التسجيلية الأمريكية في الستينيات أيضاً عُرف باسم "السينما المباشرة Direct Cinema". ومن أشهر المخرجين الأمريكيين الذين تأثروا بهذا الاتجاه وأخرجوا أفلاماً تسجيلية عن المواطن الأمريكي العادي في حياته اليومية الواقعية، المخرج الشهير "ريكي ليكوك" والمخرج "فرديرك وايزمان" والمخرج "دون بينكر".

كذلك فقد استخدم أسلوب "سينما الحقيقة" أو "السينما المباشرة" في أمريكا في إنتاج مجموعات كبيرة من الأفلام التسجيلية ذات الأهداف التعليمية. وذلك اعتبارا من فترة الستينيات وحتى وقتنا الحاضر.

وبانتشار الإرسال التليفزيوني في معظم دول العالم، أصبح للفيلم التسجيلي دور هام في الإعلام الجماهيرى؛ حيث أصبح من الممكن عرض عدد أكبر من الأفلام التسجيلية على الشاشة الصغيرة، هذا بالإضافة إلى إمكانية استخدام الكاميرات الإلكترونية إلى جانب الكاميرات السينمائية.

ولعل أهم الأفلام التي عرضها التليفزيون البريطاني فيلم (لعبة الحرب War game) الذي يصور الآثار التي يمكن أن يحققها هجوم نووي على مدينة "لندن".

وفي الثمانينيات وأوائل التسعينيات من القرن العشرين حدثت طفرة تكنولوجية ملموسة في أجهزة التصوير والتسجيل الصوتي والمونتاج إلى جانب استخدام أجهزة الكمبيوتر التي ساعدت على تحقيق الدقة الفنية سواء في التصوير أو في المونتاج خصوصاً في مجال الفيديو.

وبظهور الكاميرا المحمولة التي تقوم بتسجيل الصوت والصورة معاً أمكن للمصور والمخرج التحرك بسهولة ويسر وبسرعة من موقع إلى آخر، كما أن تكلفة إنتاج الفيلم التسجيلي التي كانت تعوق عددا كبيرا من المخرجين

وتمنعهم من الإقدام على إنتاج مجموعة كبيرة من هذه الأفلام أمكن التغلب عليها باستخدام الكاميرات الخفيفة الصغيرة في الفيديو، والتى استطاعت بمساعدة التقدم التكنولوجى أن تقدم إنتاجا فنيا جيدا.

ومع استمرار التقدم التكنولوجي أيضا في مجال التليفزيون والأقمار الصناعية ونظام الكابل "Cable" سوف تكون هناك حاجة متزايدة إلى الفيلم التسجيلي ليقوم بدور هام في حياة المشاهد كوسيلة تعليم وإعلام وتثقيف- وحتى يساعد على تكوين الرأى العام بصدد عدد كبير من القضايا الإنسانية في جميع أنحاء العالم.

تاريخ الفيلم التسجيلى فى مصر:

عرفت السينما التسجيلية منذ أوائل القرن العشرين نتيجة بعض المحاولات الفردية التي كانت تحاول تسجيل وقائع الحياة اليومية، كما اعتمدت السينما التسجيلية في مصر في بدايتها على الأجانب حيث تم تصوير بعض منها في مصر والبعض الآخر في الخارج.

ففي العشرينيات من القرن العشرين ظهرت الأفلام القصيرة والأفلام التسجيلية، وبالتالي يمكن القول: إن مصر هي الدولة العربية الوحيدة التي اهتمت بالفن السينمائي بصفة عامة والأفلام التسجيلية على وجه الخصوص، وذلك بفضل اهتمام الاقتصادي المصري "طلعت حرب" بقطاع السينما بصفة عامة، والسينما التسجيلية بصفة خاصة حيث كانت معظمها أفلاما دعائية وإعلامية وذلك بغرض تعريف المواطنين بالمشروعات الوطنية، ومن أشهر هذه الأعمال: الجرائد السينمائية الإخبارية العادية.

وإذا كان نشاط السينما التسجيلية في مصر قد بدأ مقصوراً على الأجانب الذين كانوا يعيشون في مصر، إلا أن المصريين قد اقتحموا هذا الفن على يد "محمد بيومي" الذي بادر بإعداد جريدة سينمائية باسم "آمون"، وكان أول عدد من تلك الجريدة يتضمن مناظر تسجيلية لعودة الزعيم سعد زغلول من المنفى عام ١٩٢٣.

وبعد ثلاثين عاماً من هذا التاريخ، قامت شركة "شل" المصرية بإنشاء وحدة الإنتاج السينمائي، وأصدرت مجلة سينمائية أخرى بعنوان "صور من الحياة" تناولت فيها المشروعات الهامة في مصر خلال عامي (١٩٥٤- ١٩٥٥)، ثم جاءت مصلحة الفنون وقدمت مجلة الفنون عام ١٩٥٧، ثم أنشأت الحكومة المصرية استوديو مصر، وقامت إدارة الأفلام التسجيلية بإنتاج المجلة السينمائية عامى (١٩٦٥- ١٩٦٦)، كما افتتح المركز القومي للأفلام التسجيلية بوزارة الثقافة بعد إنشائه مجلتين سينمائيتين الأولى بعنوان "الثقافة والحياة"، والثانية بعنوان "النيل".

ويرتبط تاريخ السينما التسجيلية في مصر بإنشاء "بنك مصر"، حيث أدرك "طلعت حرب" مدى أهمية السينما في الدعاية للبنك ومشروعاته. وقد حرص منذ البداية على تسجيل رحلاته إلى أوروبا بأفلام سينمائية. وفي سنة ١٩٢٥ أنشأ "شركة مصر للتياترو والسينما" كإحدى الشركات التابعة للبنك.

وكان من أهم أنشطة تلك الشركة في مجال السينما التسجيلية إنشاء "جريدة مصر السينمائية" وإنتاج أربعة أفلام تسجيلية عن حديقة الحيوان بالجيزة، من إخراج محمد كريم عام ١٩٢٧ ، وعودة الملك فؤاد الأول من أوروبا، وشركة المحلة الكبرى للغزل والنسيج، ومستشفى الرمد بالجيزة.

ومن الملاحظ أن السينما التسجيلية المصرية قد ارتبطت في تلك الأيام بالتوجه الوطني الذي ظهر في وجدان الشعب المصري في أعقاب ثورة ١٩١٩.

ويرتبط تاريخ السينما التسجيلية في مصر أيضاً بإسهامات العديد من المخرجين والفنانين الذين كان لكل منهم بصماته الواضحة على هذا الفن وتطوره في المجتمع المصري مثل: محمد كريم الذي قدم فيلماً تسجيلياً بعنوان "التعاون"، يدعو فيه إلى نشر الحركة التعاونية في الريف المصري للتخلص من سيطرة الأجانب واستغلالهم لخيرات البلاد.

كما أنتج جمال مدكور فيلماً تسجيلياً عن "مشروع القرش" كنوع من الدعاية الاقتصادية والوطنية لمشروع مصنع الطرابيش وتمصير الصناعة.

كذلك قدم نيازى مصطفى فيلماً عن "المؤتمر الوفدي" الذي أقامه حزب الوفد في منطقة إمبابة. ويمكن تصنيف هذا الفيلم باعتباره أول فيلم تسجيلي مصري يهدف إلى الدعاية السياسية.

وقد قدم نيازي مصطفى ثاني أفلامه التسجيلية المتميزة بعنوان "بنك مصر وشركاته"، الذي يمكن اعتباره أول فيلم تسجيلي مصري يهدف إلى الدعاية الاقتصادية وتمجيد الاقتصاد القومي المصري، كما أنه يعتبر أول فيلم تسجيلي طويل، حيث يستغرق عرضه نحو ساعتين، وهو أول فيلم تسجيلي تصاحبه موسيقى تصويرية مصرية خالصة.

كما أخرج المصور السينمائي مصطفى حسن فيلمًا بعنوان "الحج إلى مكة"، وذلك عام ١٩٣٨، كما أخرج صلاح أبو سيف فيلماً عن وسائل النقل في مدينة الإسكندرية عام ١٩٤٠.

إلا أن الملاحظ أن كل هؤلاء قد تحولوا فيما بعد إلى إخراج الأفلام الروائية، حيث أصبحوا من أعمدة السينما المصرية.

وقد أدركت ثورة يوليو ١٩٥٢ مدى أهمية السينما التسجيلية في توعية الشعب المصري والدعاية للمبادئ التي نادت بها الثورة والمشروعات التي تهدف إلى إقامتها وتوضيح الخط السياسي والاقتصادي والاجتماعي الذي اتخذته الثورة لتغيير أحوال البلاد، وظهر اهتمام قيادة الثورة بهذا الفن من خلال إنشاء جهاز "مراقبة الأفلام التسجيلية"، و"وحدة الإنتاج السينمائي"، إلا أن هذا الاهتمام بالسينما التسجيلية قد واجهته بعض المعوقات شأنه في ذلك شأن مختلف الأنشطة الأخرى، ويرجع ذلك إلى التنظيمات البيروقراطية والمتمثلة في: تنازع الاختصاصات وعدم استقرار التبعية الإدارية وتعدد جهات الإشراف على التنفيذ.

ورغم ذلك فقد تميزت فترة الستينيات أيضاً بظهور التليفزيون وما أدى إليه ذلك من ضرورة الاعتماد على المواد التسجيلية في مختلف البرامج اليومية.

ولذلك فقد حدثت طفرة كبيرة في إنتاج وعرض الأفلام التسجيلية خلال الستينيات، حيث استطاع التليفزيون أن يحل مشكلة إنتاج وعرض هذه الأفلام،

واكتسب قاعدة عريضة من المشاهدين، إضافة إلى أن إنشاء المركز القومي للفيلم التسجيلي كان له دور ملموس في تطور الفيلم التسجيلي في مصر.

وقد تتابعت الأفلام التسجيلية بعد ذلك من خلال الوكالة العربية للسينما التابعة لوزارة الثقافة، حيث أصدرت مجلة سينمائية عام ١٩٧٢ بعنوان "مصر اليوم"، وكان قد سبقها إنشاء جريدة مصر السينمائية عام ١٩٣٥ والتي أسسها المصور السينمائي (حسن مراد) وكانت تابعة لاستوديو مصر حتى وفاته عام ١٩٧٠، ثم آلت تبعيتها إلى الهيئة العامة للاستعلامات التابعة لوزارة الإعلام والتي غيرت اسمها إلى: جريدة مصر السينمائية الناطقة، وأصدرت أكثر من ألفين وخمسمائة عدد منها حتى الآن، ولذلك فهي تعتبر سجلاً تاريخياً متكاملاً للحياة في مصر والعالم العربي.

ومن الأسماء التي لمعت خلال تاريخ السينما التسجيلية في مصر، نجد "سعد نديم" الذي أضاف إلى رصيد السينما التسجيلية المصرية بإخراج أكثر من ثمانين عملا ناجحا مثل: (في منطقة السويس)، و(توقيع اتفاقية الجلاء)، و(فليشهد العالم)، ومن أهم أفلام سعد نديم أيضاً فيلم (حكاية من النوبة) عام ١٩٦٥، وفيلم (سد مصر العالي) عام ١٩٧٢، وفيلم (بيوت السويس) عام ١٩٧٦.

وفي حديثنا عن السينما التسجيلية في مصر لا بد من الإشارة إلى الدكتور على الغزولي الذي يلقب بشاعر السينما التسجيلية، والذي عمل كمدير تصوير بإدارة الأفلام التسجيلية بشركة فيلمنتاج التابعة للمؤسسة المصرية العامة للسينما والإذاعة والتليفزيون حتى عام ١٩٦٦ ثم التحق بعدها للعمل في أفلام التليفزيون، ومن أهم الأفلام التسجيلية التي أخرجها: أرض الفيروز عام ١٩٨٢ ، رشيد ١٩٨٣، حكيم سانت كاترين ١٩٨٦، صيد العصاري ١٩٩٠.

وخلال التسعينيات حقق الفيلم التسجيلي المصري طفرة جديدة واستطاع الخروج إلى ميادين رحبة ومعالجة موضوعات مبتكرة؛ ففي عام ١٩٩١ استطاع عبد المنعم عمر إخراج فيلم تسجيلي بعنوان: (العرب الأمريكان: الماضي والحاضر والمستقبل) عن الجالية العربية المقيمة في مدينة نيويورك بالولايات المتحدة الأمريكية.

المراحل التي مرت بها السينما التسجيلية في مصر:

المرحلة الأولى- منذ نشأة السينما حتى سنة ١٩٤٦:

وهنا كانت البدايات الأولى للسينما التسجيلية في مصر متمثلة فيما كان يصوره الأجانب ويعرضونه في مصر حتى بداية ظهور الجرائد السينمائية (الإخبارية) ومنها: "شوارع الإسكندرية" ١٩١٢، و"آمون" ١٩١٥، و"جريدة مصر" ١٩٢٥، ثم أفلام محمد كريم ١٩٢٧، ونيازي مصطفى ١٩٣٦، وكذلك بعض الأفلام الإرشادية التي قامت بها وزارة الزراعة والصحة منذ عام ١٩٣٣.

المرحلة الثانية - منذ سنة ١٩٤٦ حتى سنة ١٩٥٢:

وبدأت بإنشاء أول قسم للأفلام التسجيلية باستديو مصر... وكان ذلك اعترافًا صريحا من أكبر هيئة للسينما في مصر بأهمية هذا النوع من الأفلام إلى درجة تخصيص قسم خاص بها، وفي هذه المرحلة ظهرت الدعاية للبلاد بشكل عام، ومثال ذلك فيلم (مصر اليوم) ١٩٤٦، كما تمتاز هذه الفترة ببدايات التعرض للمشكلات والقضايا العامة وذلك نتيجة لدخول وزارة الشئون الاجتماعية في ميدان الإنتاج السينمائي.

المرحلة الثالثة - من عام ١٩٥٢م إلى الآن:

وتبدأ بقيام الثورة ومتابعة الأفلام التسجيلية لأحداثها يوما بيوم خاصة وأن الدولة قد تولت شئون الأفلام التسجيلية، وقد ركزت الأفلام في تلك الفترة على محاربة الشائعات، ومهاجمة الاحتلال البريطاني، والمطالبة بالجلاء، إضافة إلى مشروعات التعمير وتوزيع الأراضي.

وخلال هذه المرحلة برزت الأفلام التسجيلية بشكل واضح خاصة أثناء الأزمات، ففي سنة ١٩٥٦ وبوقوع العدوان الثلاثي على مصر ظهرت أفلام: "فليشهد العالم"، "سلام لا استسلام"، "تعمير بورسعيد"، "تطهير القناة"، "لكي لا ننسى".

أما خلال حرب يونيه ١٩٦٧ فقد ظهرت أفلام: "لسنا وحدنا"، "العار لأمريكا"، "عدوان على الوطن العربي"، "أعداء الحرية".

ملخص الفصل الأول



تناولنا في هذا الفصل تاريخ الفيلم التسجيلي والذي يرتبط بتاريخ السينما كوسيلة اتصال جماهيرية، ولذلك كانت بدايات الفيلم التسجيلي في فرنسا، حيث عرفت السينما، كما كان فيلم "نانوك رجل الشمال" أول فيلم تسجيلي متكامل يعرفه العالم، والذي كان نجاحه عاملاً مشجعاً على إنتاج المزيد من الأعمال التسجيلية في بريطانيا وفي روسيا، كما ظهرت الأفلام الدعائية والتي ارتبطت بالأحداث السياسية.

وفي فترة الخمسينيات اتسعت دائرة الأفلام التسجيلية لتشمل عدداً متنوعاً من الموضوعات، وقد ارتبط تاريخ الفن التسجيلي بجون جريرسون الذي وضع القواعد الأساسية لهذا الفن، وخلال الستينيات ظهرت في فرنسا حركة سينمائية جديدة أطلقت على نفسها "سينما الحقيقة" والتي ووجهت بانتقادات حادة من جانب النقاد السينمائيين الفرنسيين، وقد أطلق على هذا التوجه الجديد للسينما في الولايات المتحدة مصطلح "السينما المباشرة".

وقد ساعد التليفزيون على زيادة الاهتمام بالأعمال التسجيلية سواء من خلال الإنتاج أو العرض، أما بالنسبة لمصر، فقد عرفت بها السينما التسجيلية منذ أوائل القرن العشرين نتيجة بعض المحاولات الفردية، وقد اعتمدت في بداياتها على الأجانب، ثم بدأ ظهور بعض الأفلام القصيرة، وكان لطلعت حرب الدور الأهم في تطوير الإنتاج التسجيلي في مصر، وبعد ثورة يوليو ١٩٥٢ زاد الاهتمام بالسينما التسجيلية، وإن عانت من البيروقراطية المتمثلة في تنازع الاختصاصات وعدم استقرار التبعية الإدارية، وقد مرت السينما التسجيلية في مصر بعدة مراحل: الأولى بدأت منذ نشأة السينما وحتى ١٩٤٦، أما المرحلة الثانية فبدأت من عام ١٩٤٦ وحتى عام ١٩٥٢، وامتدت المرحلة الثالثة من عام ١٩٥٢ وحتى الآن.

أسئلة على الفصل الأول

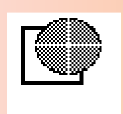
س١: تحدث عن مراحل النشأة والتطور للفيلم التسجيلي عالمياً.

س٢: تحدث عن مراحل النشأة والتطور للفيلم التسجيلي في مصر.

س٣: تحدث عن العلاقة بين الإنتاج التسجيلي والأحداث السياسية الهامة التي مرت بالعالم وبمصر.

س٤: كان للاقتصادي المصري طلعت حرب دور بارز في تطوير الفن التسجيلي في مصر والاهتمام به. اشرح العبارة موضحاً أهم مساهمات طلعت حرب فى هذا الفن.

س٥: مرت السينما التسجيلية في مصر بمراحل ثلاث مختلفة. اشرح العبارة موضحاً هذه المراحل، وأهم ما شهدته كل مرحلة منها من تطوير للفيلم التسجيلي.



الفصل الثانى

رواد السينما التسجيلية فى مصر والعالم

الأهداف:

بعد دراسة هذا الفصل، يجب أن يكون الدارس قادراً على أن:

١- يعرف أهم رواد السينما التسجيلية في العالم.

٢- يعرف أهم إسهامات هؤلاء الرواد على مستوى العالم في نشأة وتطور الإنتاج التسجيلي.

٣- يعرف أهم رواد السينما التسجيلية في مصر والعالم العربي.

٤- يعرف أهم إسهامات هؤلاء الرواد على مستوى مصر والعالم العربي في نشأة وتطور الإنتاج التسجيلي.

العناصر:

- أهم رواد الفن التسجيلي على مستوى العالم.
- دور جون جريرسون كرائد للفن التسجيلي.
- دور روبرت فلاهرتي في تطوير الفن التسجيلي.
- أهم رواد الفن التسجيلي في مصر.
- دور سعد نديم وصلاح التهامي كرواد للفن التسجيلي في مصر.
- دور التلمساني إخوان وأهم إنجازاتهم.
- إسهامات بعض المخرجين الآخرين في تدعيم الفن التسجيلي المصري.

الفصل الثانى

رواد السينما التسجيلية في مصر والعالم

أولاً- رواد الفيلم التسجيلي على مستوى العالم:

- **جون جريرسون John Grierson (١٨٩٨ - ١٩٧٢):**

يُعد جون جريرسون هو الأب الروحي للفيلم التسجيلي، وقد اقترن اسمه بظهور مصطلح "الأفلام التسجيلية" في عالم النقد السينمائي.

ولد جون جريرسون سنة ١٨٩٨ في إحدى قرى اسكتلنده وأتم دراسته الجامعية، بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى، بجامعة جلاسجو، حيث درس الفلسفة وعمل مدرساً بجامعة "درهام" لفترة قصيرة، ثم عين سنة ١٩٢٤ زميلاً في معهد أبحاث روكفلر للعلوم الاجتماعية؛ حيث قضى ثلاثة أعوام في الولايات المتحدة الأمريكية مهتما بدراسة وسائل الاتصال وغيرها من الوسائل التي تؤثر في تكوين الرأي العام لدى الأفراد، وقاده اهتمامه بالسينما والصحافة إلى العمل لفترات قصيرة ببعض الصحف الأمريكية ومن بينها صحيفة نيويورك صن New York Sun معلقاً وناقداً فنياً، وإلى الذهاب إلى هوليود مدينة السينما؛ حيث مشاهيرها في العقد الثاني من هذا القرن مثل شارلي شابلن.

وقد بدأ جريرسون في الاهتمام بجماليات الفن السينمائي كهواية، وكان اهتمامه منصباً على تحليل تأثير السينما في جماهير المشاهدين واعتبار السينما وسيلة للوصول إلى الرأي العام لتشكيله والتأثير عليه وتوجيهه.

ويؤكد جريرسون على اهتمامه بدور السينما ووظيفتها في المجتمع، كما كان ينظر إلى السينما باعتبارها وسيلة يمكن أن تتخذ أشكالاً مختلفة، وتؤدي وظائف عديدة، وفي هذا ما يوضح - من وجهة نظره - ضرورة تقسيم الإنتاج السينمائي طبقاً للأهداف التي يسعى لتحقيقها ولأسلوب الإعداد المتبع في تنفيذه.

ومع عودة جريرسون إلى بريطانيا سنة ١٩٢٧ بدأ اهتمامه ينصب على بحث إمكانية استخدام السينما كوسيلة للتعليم والتوجيه. وكان تعيينه رئيساً لقسم السينما بغرفة التجارة الخارجية البريطانية عاملا مساعداً على إقناع المسئولين بأهمية السينما وبضرورة استخدامها لتحقيق أهدافها التعليمية والدعائية. وقد كتب جريرسون مذكرات وتقارير عن التجارب السينمائية في الخارج وأعد سلسلة من العروض السينمائية تعرض تجارب الدول في استخدام السينما لإبراز مظاهر التقدم والتطور فيها.

وكان أول أفلام جون جريرسون (صائدو الأسماك)، الذي عرض سنة ١٩٢٩ والذي أثار اهتمام النقاد والجماهير، لما قدمه من فن سينمائي رفيع، ولموضوعه الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بالحياة اليومية لمجموعة من الناس من صائدي الأسماك في منطقة بحر الشمال. وقد استمد مادته الدرامية من الحياة اليومية الواقعية مباشرة، وكان ذلك بمثابة ثورة في عالم السينما البريطانية ، التي كانت تعتمد على الاستديوهات وتلتزم في إنتاجها بالتصوير الداخلي فيها. كما كان للفيلم طابعه الفني الجديد الذي طبق لأول مرة في بريطانيا.

وقد شجع نجاح فيلم (صائدو الأسماك) لجريرسون على زيادة قناعته بأن السينما من أهم الوسائل التي يستطيع أن يستخدمها لأغراضه كعالم اجتماعي.

وبعد نجاح التجربة السينمائية الأولى لجريرسون، ركز جهده على تكوين وحدة سينمائية وتدريب أعضائها وإعدادهم.

وقد أنتجت غرفة التجارة الخارجية عدة أفلام تسجيلية أكدت مقدرة جريرسون وتفوقه كمنتج سينمائي.

وكانت هذه الأفلام بمثابة أفلام تجريبية لمجموعة من المخرجين الشبان. أما بالنسبة لجون جريرسون فكانت تعتبر الخطوة الأولى نحو تسجيل صورة حية حقيقية لما يجري في أنحاء بريطانيا. وفي عام ١٩٣٣ انتقل جريرسون للعمل بمكتب هيئة البريد العامة البريطانية.

وخلال فترة اشتغاله بمكتب هيئة البريد حرص جريرسون على إجراء تجارب عديدة لاستخدام أساليب فنية جديدة وفي البحث عن موضوعات جديدة لأفلام المكتب. وكان لحصول وحدة أفلام هيئة البريد على حاجاتها من معدات الصوت أثره الكبير لكي يثبت جريرسون وجهة نظره في أن شريط الصوت يجب ألا يقتصر على مجرد الحوار والموسيقي المصاحبين للصور، بل إنه من الممكن أن يساهم الصوت مساهمة خاصة مستقلة في بناء الفيلم كعنصر مهم من عناصر التشكيل الفني للعمل السينمائي. وقد أبرز جريرسون وجهة نظره في مجموعة أفلامه التي أنتجها إثر وصول معدات الصوت ومن خلال استخدامه لها الاستخدام الأمثل.

وقد حققت هذه الأفلام انتشارًا واسعاً وإقبالاً منقطع النظير، وأثارت اهتمام الجماهير في بريطانيا، وأكسبت السينما الإنجليزية مكانة كبيرة وتقديراً عظيماً بين الدول المنتجة للأفلام السينمائية التسجيلية، وبلورت أسس المدرسة التسجيلية الإنجليزية وحددت سماتها بين المدارس التسجيلية المختلفة.

وفي أواخر الفترة التي قضاها جريرسون في وحدة أفلام هيئة البريد، بدأ يستعين في أفلامه بالأشخاص الحقيقيين المرتبطين بالأحداث والأماكن في الواقع دون اللجوء إلى الممثلين المحترفين.

كما ركز على الملاحظات الاجتماعية حيث أصبحت تأخذ جزءًا أساسياً في أفلامه وأفلام تلاميذه.

وأنتجت هذه الأفلام لحساب بعض الهيئات الصناعية والمؤسسات غير الحكومية التي بدأت تستخدم الفيلم التسجيلي على نطاق واسع والتي تكونت في جهات متعددة على أيدى تلاميذ جون جريرسون.

وقد استقال جريرسون سنة ١٩٣٧ من وحدة أفلام هيئة البريد، ثم اتجه إلى إنشاء مركز استشاري أطلق عليه "مركز الأفلام" يحدد سياسة حركة السينما التسجيلية التي كانت آخذة في النمو والانتشار في اتجاهات مختلفة. ولم

تكن مهمة المركز إنتاج الأفلام فقط، بل تعدتها إلى إعداد البحوث والدراسات وتقديم النصائح والاستشارات المتعلقة باستخدام الأفلام التسجيلية والإشراف على خطوات إنتاجها.

وفي الفترة من ١٩٣٨ إلى ١٩٤٠ أوفد جريرسون إلى كندا واستراليا ونيوزيلندا لدراسة إمكانية إنتاج أفلام هناك، وعند نشوب الحرب العالمية الثانية سنة ١٩٣٩ كان جريرسون في أمريكا الشمالية حيث عينته الحكومة الكندية مديرًا للإدارة السينمائية فنظم البناء الأساسي للهيئة السينمائية الجديدة في كندا التي استخدمت الأفلام بطريقة علمية منظمة وذلك لتوفير ما يمكن اعتباره نظامًا تكميلياً للتعليم العام.

وفي سنة ١٩٤١ أصبح مجلس السينما الأهلي في كندا مركزاً لنشاط سينمائي كبير وأدمج فيه مكتب السينما في أوتاوا وأصبح المجلس ينتج سنوياً ما بين مائتى فيلم وثلاثمائة.

وقد تجاوز اهتمام جريرسون حدود استخدام الأسلوب الصحفي في الأفلام، فقد شعر بالقيمة الأدبية التى تنعكس على بلد ما، إذا هي أنتجت مجموعة من الأفلام تعالج الشئون العالمية وترتبط بالموضوعات ذات الأهمية العالمية لتعرضها في مناطق مختلفة من العالم.

وقد كان جريرسون يرى أن مثل هذه الأفلام تعتبر نافذة كندا التي تطل منها على العالم الخارجى. وقد أكد بها جريرسون الدور الذي يمكن أن يلعبه الفيلم التسجيلي على نطاق دولي خروجاً من نطاق المحلية التي كان الفيلم التسجيلي يرتبط بها من قبل بادئا نشاطًا جديداً للفيلم التسجيلي أو وظيفة جديدة له ودورًا أوسع، فبعد أن كان ينظر إليه كرسالة فنية محليه محدودة الانتشار تعنى بالشئون الداخلية والحركة المحلية لمجتمع ما، أصبح له بُعد عالمى جديد كأحد الأدوات المهمة في مجال الإعلام الدولي.

وقد وفر ذلك لأفلامه بلا شك جماهير خارجية كثيرة من دول مختلفة

وحقق لها الشهرة العالمية والسمعة الدولية.

وفي أكتوبر سنة ١٩٤٥ استقال جريرسون من منصبه كمدير لإدارة السينما في كندا وأسس "هيئة أصدقاء السينما العالمية" سنة ١٩٤٦.

ومن إضافات جريرسون وإنجازاته في مجال السينما أيضاً اهتمامه بإنشاء المكتبة الفيلمية، ومساهمته في تحرير "مجالس السينما" التي كانت تصدر مرة كل ثلاثة أشهر.

هذا بالإضافة إلى تأسيسه لجنة لإنتاج الأفلام عن اسكتلندا بهدف إبراز نواحي الحياة فيها، وقد أنتجت هذه اللجنة سبعة أفلام تعرض في شكل مختصر وأسلوب مبسط مشوق "طبيعة اسكتلندا وتقاليد أهلها وعاداتهم المختلفة ومشروعات التنمية الصناعية فيها ومظاهر التقدم الزراعي ومشروعات التعليم والرياضة".

- **روبرت فلاهرتي Robert Flaherty:**

ولد روبرت فلاهرتي سنة ١٨٨٤، وعندما بلغ الثانية عشرة من عمره صحبه والده إلى منطقة "ريني ليك" في كندا حيث يعمل جده مديرًا لمنجم ذهب، وعاش الصبي مع أفراد معسكر العمل واختلط بهم، وأدرك منذ ذلك الوقت ما تعانيه الأسر التي تعيش على موارد الطبيعة من تقلباتها وقسوتها.

وقد كانت الرحلات العديدة التي قام بها فلاهرتي، وكثرة تأمله في علاقة الإنسان بما حوله دافعاً أساسياً لأن يقدم مجموعة من الأفلام التسجيلية، جاعلاً من نفسه واحداً من أهم مخرجي هذه النوعية من الأفلام، وربما تكون الرحلات التي قام بها عام ١٩١٠ إلى الجزر التي تحيط بخليج هدسون، لاكتشاف إمكانية استغلال خام الحديد فيها، هي البداية الفعلية لفلاهرتي في مجال التسجيل والتوثيق، وهو ما سنعرفه عندما نستعرض أهم أفلامه.

وبدأت من هنا علاقة فلاهرتي واهتمامه بالطبيعة حيث بدأ يحاول كشف أسرارها، ويدرس علاقة الإنسان بعالمه وبظواهره التي تحيط به.

أهم أفلام روبرت فلاهرتي:

- **فيلم "نانوك رجل الشمال":**

وهو أول أفلامه، حيث أقام فلاهرتي في المنطقة التي رأى إعداد الفيلم فيها وعاش في كوخ صغير، وكان كبير الصيادين في المنطقة يسمى "نانوك" ومعناها بلغة الإسكيمو الأب، والذي اختاره فلاهرتي ليكون الشخصية المحورية الرئيسية في الفيلم. وكان فلاهرتي يعمل بدون سيناريو معد من قبل مرحلة التصوير، وكان يترك الأمور تأخذ مجراها الطبيعي وبالتالي كتبت حياة الأشخاص أنفسهم وظروف البيئة الطبيعية للمنطقة سيناريو قصة فيلمه "نانوك".

وقد قضى فلاهرتي ستة عشر شهرًا مع الإسكيمو يصور فيلمه، تعرض خلالها لكثير من المصاعب والأخطار، وعاد بعدها في أغسطس سنة ١٩٢١ ليبدأ مونتاج المادة التي قام بتصويرها. وخلال الفترة من ١٩٢٥ ـ ١٩٣٢ قام فلاهرتي بتنفيذ عدد من الأفلام، لكنه لم يحقق من خلالها ما كان يصبو إليه.

وكان أسلوب فلاهرتي في العمل يعتمد على تصوير كمية كبيرة من المادة الخام لأنه كان يعتقد أن المادة الكثيرة تسهل له العمل أو ينبع منها موضوع فيلمه.

- **فيلم "رجل من آران":**

أراد فلاهرتي أن يستمر في اتجاه فيلمه "نانوك" ونال فرصته في الجزر البدائية للشاطئ الغربي لأيرلندا. وقد أراد فلاهرتي أن ينفذ اقتراحا لعمل فيلم عن حياة سكان جزيرة آران، فيلم يدور حول موضوع الإنسان وصراعه مع البحر، وهو موضوع فشل في تحقيقه في "جزر السامون" من قبل. وبعد رحلتين إلى جزر "آران" شاهد فلاهرتي خلالهما ما يكفي لأن يجعله يبدأ في تخطيط فيلمه الذي تناول الصراع بين الإنسان والقوى الطبيعية الهائلة للبحر، ولم يكن في قدرة فلاهرتي اختيار أفضل من "جزيرة آران" لتصوير ذلك الموضوع، وظهر الفيلم سنة ١٩٣٤ حاملاً اسم "رجل من آران Man of Aran".

كما أنتج فلاهرتي فيلمًا عن التربة وطرق الرى والزراعة لحساب الحكومة الأمريكية حمل اسم "الأرض The Land"، ويتميز بموضوع ملحمي وتصوير ممتاز وإدراك واقعي للمشكلة الاجتماعية، وينظر إليه على أنه بصمة لا تنكر لصانعه في عالم الفيلم التسجيلي.

وفي سنة ١٩٤٦ بدأ فلاهرتي فيلمه "قصة لويزيانا Story Louisiayna"، وهو فيلم يتسم بالشاعرية والحساسية المطلقة، وقد وصفه بأنه "فانتازي" لأنه يشبه الحلم لكنه في نفس الوقت ترجمة ذاتية لفنان رومانتيكي في الثانية والستين من عمره ما زالت عيناه ممتلئتين بدهشة صبي يستكشف العالم الذي حوله لأول مرة.

وقد رشح هذا الفيلم عام ١٩٤٩ لأوسكار أفضل سيناريو، كما رشح لجائزة الأسد الذهبية كأفضل فيلم في مهرجان فينسيا الإيطالي.

وقد انشغل فلاهرتي بعد إتمامه فيلم "قصة لويزيانا" في عدة مشروعات بعضها كان يهدف للحصول على المال وبعضها لم يكتب له النجاح الفنى إلى أن توفى سنة ١٩٥١.

وبشكل عام فقد خلصت الدكتورة منى الحديدي في تحليل الأسلوب الفني لفلاهرتي، إلى أنه يتميز بما يلي:

١- تستمد الأفلام التسجيلية مادتها من واقع المكان الذى يجرى التصوير فيه.

٢- لا بد من المعرفة التامة والكاملة للموضوع وجوانبه من قبل مخرجه، وكان فلاهرتي يقضي في مكان التصوير مدة كافية يعيش فيها مع الناس ومشكلاتهم وقضاياهم، يندمج معهم في كل عاداتهم حتى تبعث القصة أو الموضوع الذي يرويه في الفيلم من أعماق نفسه نتيجة معايشته الحقيقية الصادقة للموضوع.

٣- لا بد من التفرقة بين الوصف والدراما والتمييز بين الأسلوب الذي يقتصر على وصف القيم السطحية للموضوع والأسلوب الذي يكشف

بطريقة فعالة حقائق الموضوع – أي اتباع نظرة جريرسون للفيلم التسجيلي المعالجة الخلاقة للواقع – ذلك لأن فلاهرتي في تصويره للحياة الطبيعية استطاع في الوقت ذاته أن يضع التفاصيل بعضها في مواجهة البعض ليفسرها للمشاهد بأسلوب فني خلاق.

- **دزيجا فيرتوف:**

وهو أحد المخرجين الروس، وهو يقف إلى جانب فلاهرتي في ريادة السينما التسجيلية، وكان فيرتوف مثله مثل المخرج الروسي الكبير (إيزنشتين) متحمساً للإمكانات الخلاقة الكبيرة التي يمكن أن يقدمها الفيلم التسجيلي، وكان يعتبره أداة هامة للترويج والتعليم والدعاية للثورة، خاصة بالنسبة لطبقة العمال والفلاحين الذين هم بحاجة إلى التثقيف والتوعية.

وكان فيرتوف ينظر إلى السيناريو على أنه خرافة الفيلم الوثائقي، وأكد على ضرورة مواكبة الحدث في حينه أو ملاحقة الأحداث بحرارتها.

وكان يعتبر المادة الخام للسينما الوثائقية هي العالم المحيط بنا من أشياء وأماكن وأناس حقيقيين، وكان فيرتوف مثله مثل أبناء المدرسة الروسية، يؤمن بأن أساس الفن السينمائي هو المونتاج، عكس فلاهرتي، وذلك لأنه كان يرى أن المونتاج من الممكن أن يربط العناصر التي تبدو غير مرتبطة في الحياة، أو بمعنى آخر، أن المونتاج يستطيع أن يقارن أية نقطتين ببعضهما البعض دونما اعتبار لعاملى الزمان والمكان.

ومن الأعمال التي قدمها فيرتوف سلسلة إخبارية بعنوان (الحقيقة الفيلمية) و(الرجل ذو الكاميرا السينمائية) و (ثلاث أغنيات إلى لينين).

ثانياً- رواد الفن التسجيلي في مصر:

وقد أشار الأستاذ صلاح حافظ في كتابه "من الأدب السينمائي: عشرون فيلماً تسجيلياً عن الحياة والفن في مصر" إلى أن هناك بعض الأسماء التي تعتبر علامات بارزة في تاريخ الفن التسجيلي في مصر، ويأتي على رأس هؤلاء:

١- سعد نديم:

وهو يعتبر الرائد الأول للسينما التسجيلية في مصر، وذلك لأنه أمضى حياته كلها مخرجاً للأفلام التسجيلية، وقد قدم لنا ما يربو على الثمانين فيلماً، بدأها بفيلم (الخيول العربية) ومدته ١٠ دقائق عام ١٩٧٤، كما قدم لنا العديد من الأفلام الوطنية ذات الطابع السياسي وغيرها، منها: (الفن المصري المعاصر)، و(راغب عياد)، و(حكاية من النوبة)، و(عدوان على الوطن العربي).

وعندما بدأ إرسال التليفزيون المصري عام ١٩٦٠، أخرج سعد نديم عدة أفلام منها: (متحف السكة الحديد)، و(أسوان)، و(مدينة سياحية)، و(جزيرة فيلة)، و(البترول)، كما أخرج العديد من الأفلام عن الآثار الفرعونية منها: (تراث الإنسانية)، و(أبو سمبل)، وغيرها. وتعتبر هذه الأفلام وغيرها من الوثائق التاريخية التي تصاحب مسيرة الحضارة المصرية عبر العصور.

٢- صلاح التهامي:

ويُعد ثاني رواد الفيلم التسجيلي في مصر، وقد سافر إلى لندن لدراسة السينما التسجيلية، ثم عاد إلى مصر كي يقدم العديد من الأفلام الرائعة منها فيلم (دياب)، ثم سافر بعد ذلك إلى سوريا، حيث أخرج عدة أفلام منها (دمشق)، و(متحف دمشق)، و(الفنون اليدوية في سوريا)، و(صناعة النسيج في سوريا). ثم عاد إلى مصر كي يكمل مسيرته الإخراجية في عدة أفلام منها: (بنت النيل)، و(تحية لمقاتل مصرى)، و(عالم الفنان حسن حشمت)، و(ذكريات مهندس)، و(أربعة أيام مجيدة)، وغيرها.

قام صلاح التهامي بإنتاج مجموعة أفلام تسجل التطور في بناء السد العالى عامًا بعد آخر، وهى المجموعة التي تحولت ابتداء من مارس ١٩٦٢ إلى سلسلة شهرية بتوجيه من الرئيس الراحل جمال عبد الناصر ، وقد حدد صلاح التهامي بهذه الأفلام مجموعة أهداف رئيسة هي :

١- خلق ثقة الجماهير بالعمل الجماعى باعتباره نموذجًا للعمل الاشتراكى الذي تتولى تنفيذه الدولة ويشارك الشعب فيه بجهوده.

٢- تأكيد أهمية العلم فى بناء المجتمع الجديد .

٣- إبراز مدى تطور الفلاح والعامل ليصبح عنصراً هاماً فى تطوير المجتمع .

ومن خلال ما يربو على مائة فيلم قدمها صلاح التهامي، استطاع أن يرسخ هذا الفن في مصر، كما كان له الفضل في ربط هذا الفن بالأحداث الجارية والقضايا القومية، وكان يهدف من وراء ذلك إلى شحذ الهمم وتنمية الحماس لدى المواطنين وربطهم بقضايا مجتمعهم وطموحاته وآماله، وهو ما يزيد من مكانة الرجل وقيمته الفنية.

٣- كامل التلمساني:

وهو من مواليد ١٥ مايو عام ١٩١٥، وقد التحق بكلية الطب البيطري، بعد أن أنهى دراسته الابتدائية والثانوية، ولكنه ترك الكلية وهو في السنة النهائية، رغم أنه كان متفوقاً، ليرضى هوايته الفنية والأدبية.

وقد بدأ في إقامة المعارض الخاصة بأعماله الفنية، منذ عام ١٩٣٦، وقد ساهم مساهمة فعالة، فى دعم الاتجاهات الحديثة، مثل التعبيرية والرمزية والسيريالية والتجريدية. واشترك مع زملائه من فنانى وكتاب الطليعة أمثال: جورج حنين، رمسيس يونان، أنور كامل، فؤاد كامل، راتب صديق، عبد الحميد الحديدي، في إنشاء جماعة " الفن والحرية" التى أصدرت بعد ذلك مجلة " التطور" فى الأربعينيات.

ثم ترك هذا المجال الفني، الذي برع فيه وأثبت وجوده بشكل واضح، واتجه إلى السينما باعتبارها الفن الجماهيري الأول، حيث التحق باستوديو مصر عام ١٩٤٤، وعمل كمساعد في الإنتاج والإخراج والتوليف، لمدة عام تقريباً.

وفي عام ١٩٤٥ قدم أول أفلامه وأهمها " السوق السوداء"، واتبع أسلوبا جديداً في التكوين والإخراج، متأثراً بالنزعة الواقعية الشعبية. ولكن الفيلم لم يلق النجاح المنتظر من الناحية التجارية، رغم أنه يعتبر بحق علامة من علامات

السينما المصرية، ولكنه عاد بعد ذلك وقدم فيلما له قيمة فنية وفكرية وشعبية، وهو "الناس اللى تحت" المأخوذ عن مسرحية نعمان عاشور الرائعة، وذلك عام ١٩٦٠.

وفى نفس العام رحل إلى بيروت حيث أقام، وهناك بدأ يواصل عطاءه الفني للسينما والإذاعة والتليفزيون لمحطة بيروت ومحطة الإذاعة البريطانية، وظل يعمل بإخلاص إلى أن توفى عام ١٩٧٢.

٤- حسن التلمساني:

من مواليد ٧ مايو ١٩٢٣. حصل على دبلوم المدارس الصناعية عام ١٩٣٨، عشق فن الرسم والتصوير، أثناء الدراسة وبعد التخرج.

وانضم إلى جماعة " الفن الحر" عام ١٩٤٤، وقد أقام خمسة معارض خاصة بأعماله الفنية، في القاهرة والإسكندرية من عام ١٩٤٧ إلى عام ١٩٥٢، كما اشترك في عدة معارض دولية، في باريس وسان باولو وفينسيا.

وقد اهتم حسن التلمساني بالتصوير السينمائي طوال تلك السنين، فقرأ واطلع على كل ما يتصل بهذا الفن من قريب أو من بعيد، ثم سافر ليتلقى فترة التدريب العملى فى لندن.

كما عمل كمصور في وحدة "شل" السينمائية، من عام ١٩٥٢ إلى عام ١٩٥٨ وصور عدة أفلام في هذه الفترة، مثل: فيلم "دياب" إخراج صلاح التهامي، وفيلم "فليشهد العالم" عن العدوان الثلاثي الغاشم عام ١٩٥٦. ثم عمل كمصور سينمائي حر، في مؤسسة دعم السينما عام ١٩٦٢، وصور عدة أفلام أخرى، منها سلسلة أفلام " فن بلدنا" وسلسلة أفلام "رحلة إلى النوبة" وغيرها.

وفي عام ١٩٦٣، عمل فى قسم الأفلام التسجيلية والقصيرة، بالشركة العامة للإنتاج السينمائى، ثم بدأ العمل في الفيلم التسجيلى الطويل عن نهر النيل بعنوان "ينابيع الشمس" من إخراج المخرج الكندى "جون فينى"، وقد استمر العمل في هذا الفيلم أكثر من خمس سنوات، على فترات متقطعة ومتباعدة.

وفى عام ١٩٦٧ عمل فى المركز القومى للأفلام التسجيلية والقصيرة؛

ومن أفلام تلك الفترة التي أسهم فيها: "فن الفلاحين"، و"مرحباً بالنيل" وهو إنتاج مشترك بين مصر والاتحاد السوفيتي.

وفي عام ١٩٦٨ تكونت شركة "أفلام التلمساني إخوان" فقام بتصوير كل أفلامها، فضلاً عن الأفلام الأخرى لحساب الهيئات والشركات، ويبلغ عدد الأفلام التي صورها منذ عام ١٩٥٢ حوالى ٣٠٠ فيلم تقريباً، وهذه الأفلام تختلف مددها من ٥ دقائق إلى ٩٠ دقيقة. ولا شك في أن تجاربه الأولى وممارسته العملية في فن الرسم واللوحات الفنية، أكسبته خبرة ودراية كبيرتين، من حيث التكوين في الشكل، وتناغم الألوان في الصورة.

٥- عبد القادر التلمساني:

من مواليد ١٢ نوفمبر ١٩٢٤، اتجه إلى السينما كمخرج، وله عدة نشاطات ناجحة، في أكثر من مجال من مجالات الثقافة والفن والأدب.

ذهب إلى فرنسا لدراسة الفن السينمائي، وهناك التحق بمعهد الدراسات السينمائية بباريس، وحصل على شهادة إتمام الدراسة بمعهد الفيلمولوجيا بالسربون عام ١٩٥٢، ويعد من أوائل المصريين المعدودين، الذين درسوا السينما دراسة علمية منتظمة، بعد أن أمضى فترة غير قصيرة، في الممارسة العملية كمساعد مخرج، في بعض الأفلام المصرية.

وقبل ذهابه إلى فرنسا للدراسة وبعد عودته منها، كان يواصل جهوده الموفقة في مجال الأدب والصحافة.

كما ترجم عدة مسرحيات من روائع المسرح العالمي، إضافة إلى أن له تجربة وحيدة في الإخراج المسرحي، وذلك في "البر الغربي" تأليف الدكتور محمد عناني، وقد ظهرت على مسرح الحكيم عام ١٩٦٤.

وقد كتب عبد القادر التلمساني للإذاعة عدة تمثيليات، في الفترة (١٩٦١-١٩٧٠) منها خمسة مسلسلات إذاعية، كما كتب للتليفزيون عدة تمثيليات، خلال الفترة من (١٩٦٠- ١٩٦٥).

ومنذ عودته من فرنسا، ظل يواصل الترجمة والتمصير والتأليف، في المسرح والإذاعة والتليفزيون والصحافة.. ثم انتهى به المطاف إلى الإخراج السينمائي، وقد أخرج العديد من الأفلام لحساب مصلحة الفنون ومؤسسة دعم السينما ووزارة الزراعة والتليفزيون العربي وشركة " المقاولون العرب" ومصلحة الاستعلامات والمركز القومي للأفلام التسجيلية والقصيرة.

ومن الأفلام التسجيلية التي قام بإخراجها: "الأراجواز في المعركة" عام ١٩٥٧، وأربعة أفلام لوزارة الزراعة عام ١٩٦٠، و"جبال سيناء" ١٩٦١، و"اليوم العظيم" ١٩٦٤، و"مصر ١٩٥٢- ١٩٦٥"، و"السد العالى"، و"جدعان البحيرة" ١٩٦٥، و"فن الفلاحين" ١٩٦٧.

وقد أنشأ مع أخيه المصور السينمائي حسن التلمساني شركة أفلام (التلمساني إخوان)، وهي أول شركة تخصصت في إنتاج الفيلم التسجيلي، حيث أنتجت أكثر من ثلاثين فيلما، ولا تزال أغلب هذه الأفلام من مقتنيات معهد العالم العربي في باريس.

ومن أهم هذه الأفلام:

١- رحلة فى كتاب وصف مصر ١٩٧٢.
٢- دار الفن في القرية ١٩٧٣.
٣- فنون الخط العربي ١٩٧٤.
٤- زخارف عربية ١٩٧٤.
٥- زخارف قبطية ١٩٧٥.
٦- المصحف الشريف ١٩٧٧.
٧- قاهرة المماليك ١٩٨٦.
٨- سيناء الحرب والسلام ١٩٨٦.

٩- القرية الفرعونية ١٩٩٢.

١٠- الحضارة والتعمير ١٩٩٥.

ومن الأسماء التي أسهمت بدورها في تدعيم الفن التسجيلي في مصر إضافة إلى الرموز التي سبقت الإشارة إليها، نجد المخرجة **سعدية غنيم** التي قدمت العديد من الأفلام، نذكر منها: (دير سانت كاترين ١٩٦٢)، و(الأرض السليبة ١٩٦٤)، و(طريق الآلام ١٩٧٦). كما نشير أيضاً إلى المخرج **سمير عوف** الذي قدم الكثير من الأفلام منها: (القاهرة)، و(لؤلؤة النيل ١٩٧٢)، و(مسافر إلى الشمال – مسافر إلى الجنوب عام ١٩٧٤).

كذلك تجدر الإشارة إلى المخرجة **فريدة عرمان** التي قدمت العديد من الأفلام التسجيلية، منها: (المرأة المصرية ١٩٧٤)، و(رقصات مصرية ١٩٧٥)، و(شواطئ مصرية ١٩٨٤)، و(السد العالى ١٩٩١)، و(ذكريات مصطفى أمين ١٩٩٤)، وغيرها.

أما **سميحة الغنيمي** فقدمت (حارة نجيب محفوظ عام ١٩٨٩) وغيرها، كما أسهم **ألفريد ميخائيل** بالعديد من الأعمال التسجيلية نذكر منها: (مصر الفتاة ١٩٧٦)، و(أوبرا عايدة ١٩٨٧). كما قدم **علي الغزولي** (مسجد قايتباي ١٩٨١)، و(أرض الفيروز ١٩٨٢)، و(رشيد ١٩٨٣)، و(سيناء هبة الطبيعة ١٩٨٥). كما قدم المخرج **محمود سامي عطا الله** العديد من الأعمال الفنية، نذكر منها: (الوادي الجديد ١٩٦٨)، و(العبابدة ١٩٦٩)، و(قناة جونجلي ١٩٨٠)، و(مسجد العريش ١٩٨١) وغيرها.

٦- يحيى حقي:

يعرفه الكثيرون كأحد رواد الأدب المصري الحديث، ويرتبط في أذهاننا جميعا بروايات شهيرة، أنتج بعضها من خلال السينما الروائية وكان علي رأسها قنديل أم هاشم، إلا أن الذي لا يعرفه الكثيرون منا ، هو دور يحيى حقي في مجال السينما التسجيلية، حيث انتقل من دوره كمشاهد للأفلام التسجيلية إلى منتج لها،

وذلك حين عين مديرًا لمصلحة الفنون عام ١٩٥٥، وكانت بها وحدة سينمائية، ومن خلال موقعه ساهم فى إنتاج العديد من الأعمال التسجيلية كان من أشهرها فيلم عن حديقة الحيوانات أخرجه حسن رضا، وفيلم عن الإذاعة أخرجه فؤاد الجزايرلي، وفيلم عن القناطر الخيرية.

ومن السينمائيين الروائيين الذين كان لهم إسهامات في مجال السينما التسجيلية ، نذكر :

١- أحمد كامل مرسى:

والذى بدأ حياته كناقد فنى فى روزاليوسف، ومن النقد انتقل إلى العمل فى السينما، حيث كان مسئولا عن عملية تعريب الأفلام الأجنبية، وكذلك عمل كمساعد مخرج مع يوسف وهبى وتوجو مزراحى، ثم أتيحت له فرصة إخراج أول فيلم وهو (العودة إلى الريف) عام ١٩٣٩، واستمر فى العمل فى الأفلام الروائية الطويلة حيث أخرج ما يقرب من ١٥ فيلما، إلا أنه أدرك أن رسالة الفيلم الحقيقية أصبحت ثانوية مقارنة بالمسائل التجارية المادية، ومن هنا أدرك أن السينما الحقيقية هى فى الواقع في السينما التسجيلية، حيث المخرج هو المهيمن على كل صغيرة وكبيرة فى العمل، ومن هنا قدم أفلامًا تسجيلية عن الصناعة والزراعة فى مصر، كذلك أنتج فيلما سياسيا بعنوان (رسالة إلى العدو)، كما أمضى حوالى خمسة أعوام كاملة فى تجميع أطول فيلم فى تاريخ السينما المصرية وهو قصة (تاريخ السينما المصرية)، كما قدم بعض الأفلام الثقافية مثل (الفنان محمود السعيد) و (يوسف كامل).

٢- صلاح أبو سيف:

وكان مؤمنا بأن الفيلم التسجيلي من الأدوات الهامة لتوعية الجمهور وتثقيفه كى يقف على حقوقه، ويعرف واجباته، وتأثر بالتجربة السوفيتية خاصة مخرجها المعروف دزيجا فيرتوف، كما تأثر بالمدرسة البريطانية خاصة جريرسون، وبول روثا، وبازل رايت وغيرهم، وكانت بداياته السينمائية من خلال عمله بالمونتاج، ثم كان أول أعماله (المواصلات فى الإسكندرية) ثم

أخرج فيلم (نحو مجتمع جديد) عام ١٩٤٩، وفيلم (سوق بلدنا) من تأليف صلاح جاهين، كما أخرج أربعة أفلام تسجيلية عن مجتمع ومدن السودان عام ١٩٥٥، وأخرج فيلم (البترول فى مصر) .

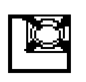
٣- كمال الشيخ:

وقد أخرج ثلاثة أفلام تسجيلية لمناسبات خاصة، أولها (سادة المعارك) عام ١٩٥٣ عن رجال المشاة، وثانيها (الجلاء) عام ١٩٥٤، وثالثها (هذه هى سوريا) عام ١٩٥٨، ثم أخرج (حوار) عام ١٩٧٢.

٤- خليل شوقي:

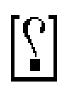
وهو الذى أدرك قيمة وأهمية السينما التسجيلية من خلال البعثة الدراسية التي أوفد من خلالها إلى إيطاليا لدراسة السينما عام ١٩٥٤، وبعد عودته أخرج ثلاثة أفلام تسجيلية عن مكافحة الدرن فى مصر لحساب جمعية مكافحة الدرن، ومن خلال التليفزيون قام بإخراج فيلم (مراكب الشمس) عام ١٩٦١، وفيلم (تطور النحت فى مصر) عام ١٩٦٢، وفيلم (الرمال الخضرة) عام ١٩٦٢ أيضاً.

ومن الأسماء المعروفة أيضا والتي خاضت تجارب فى مجال الأفلام التسجيلية، قبل أن تجتذبها الأفلام الروائية كل من **عبد العزيز فهمي** مدير التصوير المعروف، والذي قام بتصوير ما يقرب من ٢٣ فيلما تسجيليا قصيرا وكذلك **كمال أبو العلا**، المونتير المعروف والذي بدأ عمله في مجال السينما التسجيلية من خلال فيلم (البحرية المصرية) عام ١٩٤٧، حيث كان هو صاحب الفكرة والمخرج والمونتير، ثم توالت بعد ذلك أعماله التسجيلية، ومنها انتقل إلى السينما الروائية.



ملخص الفصل الثانى

تناول هذا الفصل الدور الذي قام به رواد الفن التسجيلي في نشأة وتطور هذا الفن سواء على مستوى العالم أو على مستوى مصر، فعلى مستوى العالم يبرز لدينا اسم جون جريرسون باعتباره الأب الروحي للفيلم التسجيلي، حيث كان أول أفلامه هو "صائدو الأسماك" والذي عرض عام ١٩٢٩، وحاز على اهتمام النقاد والجماهير، وكان من أبرز أدوار جريرسون قيامه بتكوين وحدة سينمائية وتدريب أعضائها وإعدادهم، وقد أنتجت غرفة التجارة الخارجية عدة أفلام تسجيلية أكدت قدرة جريرسون وتفوقه كمنتج سينمائي. كما كان لروبرت فلاهرتي دور بارز في تدعيم الفن التسجيلي، وكان من أبرز أفلامه فيلم "نانوك رجل الشمال" الذي استغرق في إنتاجه شهوراً طويلة، طبق خلالها مفهوم الملاحظة بالمشاركة في عملية الإنتاج التسجيلي، وتلا ذلك عدة أفلام أخرى أكدت على موهبة هذا المخرج وقدراته الإبداعية. كما كان للمخرج الروسي دزيجا فيرتوف دوره الهام في تاريخ السينما التسجيلية خاصة وأنه كان يتبنى اتجاهاً مختلفاً عن روبرت فلاهرتي من خلال اهتمامه الكبير بعنصر المونتاج، كما كان منتمياً للمدرسة الروسية التي تؤمن بضرورة توظيف الإنتاج التسجيلي لخدمة القضايا القومية الهامة خاصة لطبقتي العمال والفلاحين، أما على مستوى مصر، فقد كان لسعد نديم وصلاح التهامي وإخوان التلمساني دور واضح في وضع أرضية صلبة للفن التسجيلي في مصر، وكان لهم إنتاج تسجيلى يعتبر علامات بارزة في تاريخ هذا الفن في مصر، كذلك سار على نفس النهج العديد من المخرجين الذين اهتموا بهذا الفن وقدموا لنا العديد من الأعمال القيمة التى صنعت تاريخاً متميزاً للأفلام السينمائية في مصر.



أسئلة على الفصل الثانى

س١: تناول بالشرح الدور الذي قام به جون جريرسون في تطوير الفن التسجيلي.

س٢: تحدث عن دور روبرت فلاهرتي في تدعيم الفن التسجيلي وتطويره.

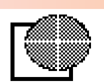
س٣: تناول دور المخرج الروسي دزيجا فيرتوف في إثراء الفن التسجيلي، مع الإشارة إلى أوجه الاختلاف بين أسلوبه وأسلوب فلاهرتي في الإخراج.

س٤: "حفل تاريخ الفن التسجيلي في مصر بالعديد من الأسماء لرواد كبار كان لهم الفضل في تطوير هذا الفن في مصر". اشرح العبارة مشيراً إلى أهم رواد الفن التسجيلي في مصر وإسهامات كل منهم وأهم أعماله.

س٥: قدم بعض نماذج لإنتاج جون جريرسون من الأعمال التسجيلية موضحاً أهم ميزات هذه الأعمال سواء من حيث المضمون أو الشكل.

س٦: وضح الدور الذي قام به سعد نديم وصلاح التهامي في ربط الفن التسجيلي بقضايا المجتمع.

س٧: وضح دور حسن وعبد القادر التلمساني في تدعيم الفن التسجيلي في مصر مشيراً إلى بعض النماذج من الأعمال التي قدموها.



الفصل الثالث

واقع السينما التسجيلية فى مصر والعالم العربى

الأهـداف:

بعد دراسة هذا الفصل، يجب أن يكون الدارس قادراً على أن:

١- يعرف واقع إنتاج الفيلم التسجيلي في مصر.

٢- يتعرف دور كل من الهيئات الحكومية والخاصة في مصر في إنتاج الفيلم التسجيلي.

٣- يدرك مظاهر الاهتمام بالفيلم التسجيلي في مصر.

٤- يعرف المشكلات التي تواجه الأفلام التسجيلية المصرية.

٥- يلم بواقع السينما التسجيلية في العالم العربي.

العناصر:

- واقع إنتاج الفيلم التسجيلي في مصر.
- حجم إنتاج الأفلام التسجيلية وجهات الإنتاج.
- دور القطاع الخاص المصري في إنتاج الفيلم التسجيلي.
- دور الوزارات والهيئات الحكومية في دعم حركة الفيلم التسجيلي.
- أهم مظاهر الاهتمام بالفيلم التسجيلي في مصر.
- مشكلات الفيلم التسجيلي في مصر.
- السينما التسجيلية في لبنان.

- السينما التسجيلية في الكويت.
- السينما التسجيلية في تونس.
- السينما التسجيلية في السودان.

مقدمــة:

كان ظهور الأسلوب التسجيلي فى الأفلام السينمائية مرتبطاً بظهور الفن السينمائي، بل كان أسبق فى الظهور على الفيلم الروائى، وإن كانت قد اختلفت الرؤية الفنية للفيلم التسجيلي الآن باختلاف مناهج الفن السينمائى فى مختلف دول العالم وظهور الفيديو، إلا أن هناك اتفاقاً على أن للفيلم التسجيلي خصائص جوهرية تميزه عن غيره من الأفلام الروائية.

وتعتبر كل من مصر وسوريا من أوائل الدول العربية التى عرفت هذا النوع من الفن السينمائي وذلك مع مطلع القرن العشرين، وإن تفاوتت فيما بعد ظروف الإنتاج وحجمه بين البلدين، وذلك بتفاوت حجم الاهتمام والإمكانات التى أولتها كل من الدولتين لهذا النوع من الفن.

أولاً- واقع إنتاج الفيلم التسجيلى فى مصر:

تعتبر مصر أول دولة عربية اهتمت بالفن السينمائي عامة وبالأفلام التسجيلية خاصة وذلك منذ عام ١٩١٢.

وقد ارتبطت السينما التسجيلية المصرية منذ تلك الفترة وحتى الآن بالروح الوطنية المتقدة فى وجدان الشعب المصرى، وبالمناخ السياسى السائد وبالأحداث الجارية، وبكل ما يتصل بحياة الإنسان المصرى.

وفيما يلي سنحاول تناول الواقع الحالي لصناعة وإنتاج الفيلم فى مصر وما يحيط ذلك من الظروف التى لا بد من أن تكون مؤثرة على عملية الإنتاج التسجيلي بشكل عام.

١- واقع إنتاج الفيلم التسجيلي في مصر من عام ١٩٩٠ وحتى نهاية عام ١٩٩٤:

في دراستها بعنوان "القائم بالاتصال في الفيلم التسجيلي" قامت الباحثة نهلة عساف بتتبع حركة إنتاج الفيلم التسجيلي المصرى فى التسعينيات حيث لاحظت أن حركة الإنتاج تتناقص عاماً بعد آخر مما يوحى بوجود أزمة يعانى منها هذا الفيلم، وتدل على ذلك الإحصائيات الخاصة بمعدلات الإنتاج فى الخمس عشرة سنة الماضية، والتي اتضح منها الآتي:

الأفلام التسجيلية المنتجة في الفترة من ١٩٨٢- ١٩٩٥ في مصر

العام	عدد الأفلام المنتجة	الترتيب التنازلي
١٩٨٢	١٠٩	٢
١٩٨٣	١١٦	١
١٩٨٤	٦٧	٤
١٩٨٥	٧١	٣
١٩٨٦	٤٥	٥
١٩٨٧	٢١	١٢
١٩٨٨	٢٢	١١
١٩٨٩	٢٧	١٠
١٩٩٠	٤١	٦
١٩٩١	٣٩	٧
١٩٩٢	٣٠	٩
١٩٩٣	٣٠	٩م
١٩٩٤	٣٢	٨
١٩٩٥	١٢	١٣

والحقيقة أن الأزمة التي يعانيها الفيلم التسجيلي غير مرتبطة بهذه النوعية من الأفلام فقط، بل يعاني منها أيضاً وبشكل أكثر حدة الفيلم الروائي، إلا أن ما يعنينا هنا أسباب الأزمة التي يعانيها الفيلم التسجيلي، والتي أرجعتها الباحثة إلى مجموعة من العوامل أهمها:

١- انتهاء العمر الافتراضي لمعدات التصوير السينمائي ومعدات الصوت والإضاءة والمونتاج مما أوصل هذه المعدات إلى حالة يرثى لها.

٢- خلل فى الهيكل التمويلى وعدم توافر السيولة اللازمة لمزاولة النشاط على الوجه المطلوب.

٣- افتقاد الاستقلالية فى اتخاذ القرار، حيث تأتى القرارات من سلطات حكومية أعلى، ومن ثم تسقط المسئولية عن القائمين على القطاع السينمائى التسجيلي.

وقد أرجعت الباحثة كل المصاعب التى يعانى منها إنتاج الفيلم التسجيلي إلى طبيعة القطاع العام السينمائى التسجيلي، وأوضحت أن جوهر القصور يكمن فى طبيعة نظام القطاع العام كنظام اقتصادي.

إلا أن البعض يرى أن طبيعة نظام القطاع العام ليست المشكلة، لأن هذا النظام ذاته كان موجوداً فى سنوات ذروة الإنتاج السينمائي التسجيلي، ولكن المشكلة - كما يرى أصحاب هذا الرأى - تكمن فى غياب دور الدولة ممثلة فى وزارة الثقافة عن الأخذ بيد السينما التسجيلية للنهوض بها، وأيضاً تقاعس التليفزيون عن عرض الأفلام التسجيلية حتى الأفلام التى ينتجها، وأخيراً الظروف الإنتاجية السيئة التي أفقدت العاملين فى مجال الفيلم التسجيلي حماسهم ودفعتهم للاتجاه لأنشطة أخرى فى التليفزيون وفى القنوات الخاصة.

وقد أرجع البعض الأزمة التي يعانيها الفيلم التسجيلي إلى مسئولية التليفزيون، بسبب استغراقه فى إنتاج مجموعة كبيرة من البرامج التى تحمل صبغة تسجيلية بتكلفة إنتاجية بسيطة، وتغطى مساحات كبيرة من خريطة الإرسال على كافة القنوات بشكل يؤثر على فرصة الفيلم التسجيلي في العرض وفى احتلال مساحات مناسبة من ساعات الإرسال، ويؤكد هؤلاء أن قناعة المسئولين عن التليفزيون بعدم شعبية الفيلم التسجيلى - من وجهة نظرهم الخاصة- تفرض نفسها فى حجم المساحة المعطاة لهذا الفن من خريطة الإرسال.

ويرى فريق آخر أن المشكلة تنحصر فى عدم اهتمام الدولة بالفيلم التسجيلي لأنها لم تعد بحاجة إليه لغياب - أو للافتقار إلى - مشروع قومي كبير يلتف حوله الناس، وهكذا يلاحظ تعدد الآراء حول أزمة إنتاج الفيلم التسجيلي فى مصر، إلا أن ما يهمنا من طرح موضوع الأزمة، هو التأكيد على تدنى معدلات إنتاج الأفلام التسجيلية فى الخمس سنوات الأخيرة.

والمتتبع لإنتاج المركز القومي للسينما سوف يلاحظ التفاوت الشديد بين حجم الإنتاج فى الثمانينيات وحجم الإنتاج فى التسعينيات، فعلى سبيل المثال لا الحصر كان حجم إنتاج الأفلام التسجيلية التي أنتجتها مجموعة من الهيئات والشركات الفنية العامة والخاصة عام "١٩٨٣" هو (١١٦) فيلما، كان المركز قد أنتج "٤٠" فيلماً منها، أي ما يعادل"٣٤,٥٪" من حجم الإنتاج السنوي الكلي، وفي عام "١٩٨٤" من أصل "٦٧" فيلما تسجيليا تم إنتاجه، كان نصيب المركز منها "٢٧" فيلماً، أي ما يعادل "٤٠,٣٪" من حجم الإنتاج السنوي الكلي لكافة الهيئات المنتجة للفيلم التسجيلي بقطاعيه العام والخاص.

وقد تراجع حجم الإنتاج في المركز بداية من عام "١٩٨٧" وحتى الآن ليتراوح ما بين (٧- ٨) أفلام سنوياً.

وتراقب نصوص الأفلام التسجيلية فى المركز قبل تنفيذها، إذ تعرض النصوص على لجنة مراقبة الجودة الفنية لتحدد ما إذا كان النص صالحاً فنياً للتنفيذ من عدمه، وفى حالة الموافقة عليه من لجنة المركز يبدأ النص دورته الإدارية الروتينية من تحديد للميزانية، ومن ثم إصدار أمر تشغيل بالخدمات الفنية المطلوبة سواء من المركز أو من شركة مصر للاستوديوهات والإنتاج السينمائى. وبعد الانتهاء من النواحي الإدارية، يبدأ التنفيذ الفني للفيلم ليعرض مرة أخرى بعد الانتهاء من جميع عملياته الفنية على لجنة مراقبة الجودة الفنية فى المركز، وفى حال إجازته من قبل اللجنة يحول الفيلم ليعرض على المصنفات الفنية، وهى اللجنة المختصة بمراقبة مضمون الفيلم من النواحي

السياسية والدينية والاجتماعية وفق القوانين الرقابية المعمول بها ووفق المستجدات السياسية والاقتصادية والاجتماعية فى البلاد.

ويلاحظ أن جميع أفلام المركز منتجة بواسطة كاميرات وأفلام مقاسها " ٣٥مم" وبكاميرات التصوير المحمولة ذات النظام الواحد "صورة فقط " وذلك سببه ضعف الإمكانات الفنية المطلوبة للعمل، مع الأخذ بعين الاعتبار أن معظم الأفلام التسجيلية العالمية هى أفلام "١٦مم".

ورغم المشكلات التي يعانيها المركز القومي للأفلام التسجيلية، إلا أنه لا يمكن إغفال دوره الكبير في تقديم جيل من الرعيل الأول الذين أضافوا إلى رصيد السينما التسجيلية المصرية، ومن هؤلاء مدكور ثابت الذي أخرج (ثورة الممكن ١٩٦٧)، و(على أرض سيناء ١٩٧٥)، و(تطوير الري)، و(مذكرات بدر) وغيرها. كما قدم المركز المخرج أحمد راشد والذي قدم العديد من الأفلام منها: (٣٠٠ فنان ١٩٧٠)، و(رحلة سلام ١٩٧٣)، و(أبطال من مصر ١٩٧٤)، و(توفيق الحكيم ١٩٧٦)، كما قدم المركز أيضًا المخرجة منى مجاهد والتى أخرجت (المرأة في رسوم الفنانين ١٩٧٠) و (الفنان جمال كامل ١٩٨١)، وقدم المركز المخرج فؤاد التهامي والذي أخرج (لن نموت مرتين ١٩٧٠)، و(مدفع ١٩٧١)، و(شدوان ١٩٧٢). كما قدم المركز المخرج هاشم النحاس الذي أخرج عدة أفلام منها: (مبكى بلا حائط ١٩٧٤)، و(سيوة ١٩٨٦). ولا يمكن أن نغفل كذلك المخرج خيري بشارة الذي قدم بدوره العديد من الأعمال التسجيلية المهمة منها: (صائد الدبابات ١٩٧٤)، و(طبيب في الأرياف)، و(طائر النورس ١٩٧٦).

- دور اتحاد الإذاعة والتليفزيون:

مع بداية الإرسال التليفزيوني فى مصر "يوليو ١٩٦٠" كان هناك طموح بأن يكون هذا الجهاز الجديد بما يمتلك من إمكانات كبيرة غير متوافرة فى غيره من أجهزة الاتصال، كالقدرة على الإنتاج كماً ونوعاً، والقدرة على العرض شبه اليومى أو الأسبوعى للأفلام التسجيلية، أن يكون بمثابة عهد جديد للفيلم التسجيلي فى مصر.

وقد عمد التليفزيون المصري إلى حجز استديو مصر (الذى انتقلت ملكيته إلى الدولة بعد قيامها بتأميم الاستوديوهات) منذ عام ١٩٦١، بهدف تقديم بعض الأفلام الدرامية والبرامج التسجيلية لتغطية ساعات الإرسال على القناتين.

وفي عام ١٩٦٣ تم إنشاء (مراقبة الأفلام والبرامج المسجلة)، كما صدر القرار الوزاري (٢٨٣) لعام ١٩٦٨ بإنشاء المراقبة العامة للأفلام، والتي بدأت تنتج المسلسلات الفيلمية والأفلام التسجيلية.

وفى عام ١٩٧٩ تم إنشاء اتحاد الإذاعة والتليفزيون الذى أسس المراقبة العامة لأفلام التليفزيون وشملت أربع مراقبات منها مراقبة الأفلام التسجيلية.

وتوجد حالياً فى اتحاد الإذاعة والتليفزيون المصرى إدارتان لإنتاج الأفلام التسجيلية، الأولى تتبع قطاع الإنتاج فى الاتحاد وتسمى "إدارة الأفلام التسجيلية"، والثانية تتبع إدارة التليفزيون المصرى وتسمى "دائرة الأفلام التسجيلية"، وهما إدارتان منفصلتان تماماً عن بعضهما إداريا وتمويلياً وفنياً، وإن كانتا تعملان وفق استراتيجية واحدة هي استراتيجية الإعلام المرئي المصرى.

هذا، ويغلب على إنتاج دائرة الأفلام التسجيلية التابعة للتليفزيون الأفلام القصيرة ذات الطابع الدعائي والتاريخي، وهو إنتاج قليل كماً بالمقارنة مع إنتاج إدارة الأفلام التسجيلية فى قطاع الإنتاج.

ويبلغ حجم الإنتاج السنوى الفعلى للدائرة ما بين (٣-٥) أفلام سنوياً، هي في غالبيتها أفلام فيديو "V.T.R" .

علماً بأن حجم الإنتاج المنفذ سنوياً أقل بكثير مما هو مدون فى الخطة السنوية للدائرة.

ويأخذ الفيلم لتنفيذه الخطوات المعتادة بداية من عرض النص على لجنة مراقبة النصوص، ومن ثم تحديد الميزانية اللازمة والطاقم الفني والمعدات الفنية المطلوبة، وانتهاءً بعرضه على لجنة مراقبة النصوص لإجازته تمهيداً لعرضه.

وتتسم الرقابة فى التليفزيون بتشددها عن الرقابة فى السينما؛ وذلك يعود أولاً لإحكام الدولة سيطرتها على هذا الجهاز، وثانياً لطبيعة التليفزيون الجماهيرية وكونه وسيلة أسرية تدخل جميع المنازل، وتخاطب مستويات مختلفة من المشاهدين سناً ونوعاً وتعليماً وثقافة.

أما إدارة الأفلام التسجيلية فى قطاع الإنتاج فتتميز بالإمكانات الفنية والمادية الكبيرة.

ويغلب على الأفلام التسجيلية في قطاع الإنتاج الطابع التاريخي والتراثي ويمكن تسميتها بأفلام "المكان"، إلا أن هناك مرونة فى اختيار الموضوعات، فضلاً عن أن الموانع الرقابية فى التليفزيون مشابهة للموانع الرقابية فى السينما، لأن ما يراقب فعلاً هو ما يمس الأخلاق والدين والسياسة فقط.

ويلاحظ أن الخطة السنوية لإنتاج الأفلام التسجيلية فى قطاع الإنتاج لا ينفذ منها سوى القليل، تشير إلى ذلك الخطط السنوية التى تضعها الإدارة مع بداية كل عام لتنفيذ مجموعة من الأفلام التسجيلية، مقارنة بعدد الأعمال التى يتم تنفيذها فعلا من حجم الخطة الموضوعة.

وقد يرجع ذلك إلى ضآلة المساحة المتاحة لعرض الفيلم التسجيلي على شاشة التليفزيون بالقياس إلى عدد البرامج التى تذاع على الشاشة رغم وجود عدد كبير من الأفلام، ورغم تميز الكثير منها، وهذا ما يؤدى إلى انخفاض حجم الإنتاج السنوي خوفاً من بقائه فى العلب بدون عرض وبدون تسويق أيضاً.

هذا ويبلغ حجم الإنتاج السنوي الفعلي لإدارة الأفلام التسجيلية فى قطاع الإنتاج ما بين (٥-٩) أفلام سنوية.

ويتنوع الإنتاج السنوي للإدارة ما بين أفلام سينمائية قياس (٣٥مم) وفيديو (V.T.R). وتطبق على هذه الأفلام نفس القوانين الرقابية التى تطبق على ما يذاع على شاشة التليفزيون خاصة فيما يتعلق بالموضوعات السياسية .

دور الهيئة العامة للاستعلامات:

تكونت إدارة السينما في مصلحة الاستعلامات " سابقاً " الهيئة العامة للاستعلامات حالياً عام "١٩٥٤"، وذلك بهدف إنتاج أفلام دعائية داخلية وخارجية عن مصر، ولمراقبة الأفلام السينمائية التى تعرض خارج مصر.

واتسم إنتاج الهيئة فى بداياته بالطابع الإعلامى الدعائي ومن ثم تطور مفهوم الإعلام فى هذه الأفلام ليصبح أكثر عمقاً وشمولية خاصة فى السنوات الأخيرة، وأخذت أفلام الهيئة تتناول مختلف جوانب الحياة فى مصر، خاصة مشروعات التنمية، والقضايا المتعلقة بالمرأة والطفل والصحة الإنجابية والتعليم ومحو الأمية، إضافة إلى دور الهيئة فى شرح سياسات مصر الداخلية والخارجية وموقف مصر السياسى والشعبي من جميع القضايا المطروحة على كل من الصعيد المحلى والعربي والدولي خاصة قضية السلام وقضية الإرهاب.

ويوجد حالياً فى الهيئة العامة للاستعلامات "إدارة السينما" وتقوم بإنتاج الأفلام التسجيلية السينمائية، وإدارة أخرى للفيديو والتسجيلات خاصة بإنتاج الأفلام التسجيلية "فيديو" تم إنشاؤها عام ١٩٨٧.

ويلاحظ تراجع حجم الإنتاج التسجيلي في الهيئة في السنوات الخمس الأخيرة بسبب ضعف الميزانية ونقص التمويل، كما أن القيود الرقابية على الأفلام فى الهيئة قليلة نسبياً ما دام القائم بالاتصال يلتزم بالاستراتيجية الإعلامية للهيئة.

وقد أشارت الباحثة نهلة عساف في دراستها إلى أن القوانين الرقابية التى تطبق على أفلام الهيئة العامة للاستعلامات أكثر تشدداً مقارنة بالقوانين الرقابية التى تطبق فى المركز القومي للسينما والتليفزيون المصرى، وأرجعت هذا التشدد لأسباب عديدة أهمها: أن هذه الأفلام تسوق خارجياً بقصد الترويج السياحي والإعلامي لمصر، وجذب المزيد من الاستثمارات ورؤوس الأموال العربية والعالمية لفتح فرص عمل جديدة للشباب، وبناء قاعدة اقتصادية متينة،

وأيضاً بقصد إعطاء انطباع طيب عن حضارة مصر وشعبها، وعن الأمن فى مصر، والتدليل على مدى الاستقرار الذى تعيشه البلاد سياسياً واجتماعياً واقتصادياً.

دور مركز الفيلم التجريبي:

وقد أنشأته وزارة الثقافة عام ١٩٦٩، ورأسه المخرج شادي عبد السلام صاحب الفيلم المعروف (المومياء ١٩٦٩)، وقد قدم هذا المخرج من خلال هذا المركز العديد من الأعمال الأخرى منها: (آفاق ١٩٧٤)، و(جيوش الشمس)، و(كرسي توت عنخ آمون ١٩٨٢)، و(ما قبل الأهرامات ١٩٨٤). كما قدم المركز العديد من الأفلام الأخرى، والعديد من المخرجين المتميزين في المجال التسجيلي، والذين قدموا الكثير من الأعمال التي تميزت بمستويات فنية راقية.

دور القطاع الخاص المصري في إنتاج الأفلام التسجيلية:

دخل القطاع الخاص فى مصر ميدان الإنتاج التسجيلي منذ بداية السينما في مصر، وكان لهذا القطاع دور فى حركة الفيلم التسجيلي المصرى.

وقد دخل القطاع الخاص مجال إنتاج الأفلام التسجيلية اعتباراً من منتصف الخمسينيات، وذلك من خلال عدد محدود من الأفلام، ثم استمر اهتمام بعض شركات القطاع الخاص بإنتاج الأفلام التسجيلية في السبعينيات والثمانينيات حيث تكونت عدة شركات.

ويبدأ تاريخ مساهمة القطاع الخاص بداية منذ ظهور شركة أفلام التلمساني عام ١٩٦٨، ثم شركة فرعون فيلم لأحمد فؤاد درويش والتي قدمت بعض الأفلام مثل (الماشطة ١٩٦٨)، و(آمون حتب ١٩٧٢). كذلك تم إنشاء شركة أبنود فيلم لعطيات الأبنودي والتي أخرجت عدة أفلام منها (حصاد الطين ١٩٧١)، و(التقدم إلى العمق ١٩٧٩)، و(بحار العطش ١٩٨٠). ثم ظهرت شركة سكوبيو فيلم لأسماء البكري والتي قدمت (قطرة ماء ١٩٧٩)، و(بورتريه ١٩٨١).

ورغم أهمية دور القطاع الخاص في مجال الفيلم التسجيلي، إلا أن هذا الدور ما زال محدودا، ويرجع ذلك إلى عدة أسباب كما يلي:

١- صعوبة التمويل .

٢- صعوبة التوزيع الداخلى والخارجى للفيلم .

٣- عدم توافر فرص لعرض هذه الأفلام فى دور العرض السينمائي والتليفزيون .

٤- تدني سعر بيع الفيلم التسجيلي في السوق المحلية والسوق العربية.

٥- غياب دور الدولة في دعم الفيلم التسجيلي.

٦- عدم القدرة على الاشتراك في المهرجانات العربية والعالمية لفتح أسواق جديدة لهذا الإنتاج.

ولا تزال مساهمة القطاع الخاص المصرى فى إنتاج الأفلام التسجيلية محدودة، وقد تراجعت فى السنوات الأخيرة عن معدلات إنتاجها، وذلك بسبب الأزمة العامة التي تعانيها السينما التسجيلية المصرية، والتى انعكست سلبياً على شركات الإنتاج الخاصة، بحيث تراجع إنتاج الفيلم التسجيلي فى هذه الشركات لصالح إنتاج المسلسلات والسهرات الدرامية التى تجد لها سوقاً واسعاً في المنطقة العربية خاصة مع انتشار القنوات الفضائية .

ويكاد ينحصر نشاط هذه الشركات فى مجال إنتاج الأفلام التسجيلية فى عدد محدود من الأفلام والتى غالباً ما يتم إنتاجها بناء على طلب بعض الهيئات العامة والوزارات الراغبة فى إنتاج فيلم تسجيلي عن نشاط معين يخصها، وغالباً ما تتسم هذه الأفلام بالطابع الدعائى والإعلامي لنشاط هذه الهيئات والوزارات.

ورغم كل ذلك، إلا أننا نستطيع القول بأن دخول القطاع الخاص إلى مجال الإنتاج التسجيلي، قد أفرز مجالات جديدة في مضامين الفيلم التسجيلي وربما أهدافه أيضاً، حيث أضاف إلى جانب البعد الثقافي بُعداً آخر وهو الربح، وذلك عن طريق التوزيع خاصة للجهات الخارجية.

دور الوزارات والهيئات الحكومية في حركة الفيلم التسجيلي:

إلى جانب الجهات المتخصصة في النشاط السينمائي أو الإعلامي استمرت الوزارات والهيئات غير المتخصصة في استخدام الأفلام التسجيلية بما يخدم أهدافها سواء لتعريف الجماهير بنواحي نشاطها وبمشاريعها أو من أجل الدعاية لمجهوداتها أو على مستوى برامج العلاقات العامة والتدريب الداخلي.

وتعتبر وزارة الزراعة ووزارة الصحة ووزارة الشئون الاجتماعية من أكثر الوزارات التي كانت سباقة في استخدام الأفلام التسجيلية مبكراً.

مظاهر الاهتمام بالفيلم التسجيلي:

كان لإقامة المهرجانات واستحداث بعض الجهات المتخصصة في النشاط السينمائي بفرعيه أثر ملحوظ على حركة الفيلم التسجيلي في مصر سواء من حيث العمل على نشره، أو زيادة اهتمام النقاد والسينمائيين الشباب به على النحو التالي:

١- مهرجان الأفلام المصرية التسجيلية والقصيرة:

في نطاق الاهتمام بالسينما التسجيلية والسعي إلى تطويرها وتشجيع الأعمال المتميزة، جاء تخصيص مسابقة للفيلم التسجيلي انطلاقا من الإحساس بقيمة هذا اللون من الفن.

٢- مهرجان الأفلام التسجيلية في مدينة الإسماعيلية:

نظمت الثقافة الجماهيرية مهرجانا سنويا للأفلام التسجيلية في مدينة الإسماعيلية سنة ١٩٨٠ وقد اشترك في تنظيم المهرجان محافظة الإسماعيلية والمركز القومي للسينما، واتحاد السينمائيين المصريين والجمعية المصرية لكتّاب ونقاد السينما .

٣- جمعية الفيلم:

في نوفمبر سنة ١٩٥٩ تم تكوين جمعية جديدة لتزاول نشاطها في مجال الثقافة والسينما، وتم تسجيل هذه الجمعية خلال سنة ١٩٦٠ باسم جمعية الفيلم بالقاهرة، وبدأت الجمعية مزاولة نشاطها في مايو سنة ١٩٦١، وقد

أعيد إشهارها في يناير سنة ١٩٦٧، وانتقلت إلى قصر ثقافة الطفل بجاردن سيتي في سبتمبر ١٩٧٢. وتتلخص أغراض جمعية الفيلم بالقاهرة فيما يلي:

١- إقامة ندوات سينمائية دورية لتقديم أفلام ومناقشتها.

٢- تنظيم محاضرات عن الفنون السينمائية المختلفة.

٣- إعداد نشرة تهدف إلى نشر الثقافة السينمائية .

٤- عمل أفلام سينمائية للهواة مقاس ١٦ مم يشترك الأعضاء في إعدادها وتنفيذها.

٥- تكوين مكتبة سينمائية.

وقد قامت الجمعية بإنتاج العديد من الأفلام التسجيلية وقام بإخراجها العديد من المشاهير في هذا المجال مثل عطيات الأبنودي، وسعيد شيمي، وأحمد راشد.

ولقد استطاعت الجمعية تحقيق بعض أهدافها، فالجمعية تقدم عرضا أسبوعيا يتضمن فيلما قصيرا أو أكثر، وفيلما طويلا، أو مجموعة من الأفلام القصيرة والتسجيلية كما أنها تصدر نشرة كل ثلاثة أشهر وذلك منذ عام ١٩٦٥ وتقوم بإنتاج أفلام قصيرة، سواء كانت تسجيلية أو روائية منذ سنة ١٩٦٦. وقد عرضت أفلام جمعية الفيلم في عديد من المهرجانات الدولية، وفازت بعدة جوائز.

٤- اتحاد السينمائيين التسجيليين المصريين:

ويضم العاملين في ميدان السينما التسجيلية والمهتمين بها.

٥- جمعية النقاد السينمائيين المصريين:

بدأت في مزاولة نشاطها في يونيو ١٩٧٢ بإقامة الندوات الشهرية وإصدار نشرة شهرية.

٦- لجنة أفلام المعركة:

أنشئت عام ١٩٧٣، وضمت كل الأجهزة الحكومية التي تنتج أفلاما تسجيلية في وزارتي الثقافة والإعلام وكلفت لجنة أفلام المعركة بوضع خطة

التمويل لإنتاج سلسلة أفلام تسجيلية إعلامية لتعبئة الجماهير معنويا في فترة الحرب وما بعدها معتمدة على الجهود المشتركة بين الديوان العام والهيئة العامة للاستعلامات وهيئة السينما والمسرح والموسيقى والتليفزيون.

وتضمن القرار الخاص بتكوين اللجنة ثلاث نقاط هامة تتعلق بالسينما التسجيلية في مصر هي:

١- وضع خطة مركزية تدفع حركة إنتاج الفيلم التسجيلي في مختلف جهات وزارتي الثقافة والإعلام وتنسق بينها.

٢- إقرار تمويل خطة إنتاج الأفلام التسجيلية في وزارتي الثقافة والإعلام بالجهود المشتركة بين مختلف إدارات هاتين الوزارتين.

٣- وضع خطة تنفيذية لتوزيع الفيلم التسجيلي المصري في الداخل والخارج.

أهم المشكلات التي تواجه الأفلام التسجيلية المصرية:

بالرغم من أن الأفلام التسجيلية قد ظهرت منذ زمن بعيد، وأنها تمثل شكلاً هاماً من أشكال الاتصال - خاصة في الدول النامية - إلا أنها لا تزال تعاني من عديد من المشكلات التي تواجهها خاصة في مجالات الإنتاج والعرض والتخطيط.

فمن أهم المشكلات التي تعترض إنتاج الأفلام التسجيلية المصرية مشكلة التمويل والميزانية ومشاكل العرض السينمائي سواء كان ذلك بالنسبة للعرض السينمائي بصفة عامة أو بالنسبة للعرض السينمائي الخاص بالأفلام التسجيلية، كذلك هناك المشكلات الخاصة بالتخطيط والتنسيق بين الجهات المختلفة المنتجة لهذا النوع من الأفلام.

وسنعرض لهذه المشكلات على النحو التالي:

١- مشكلات الإنتاج:

من أهم المشاكل التي تعترض إنتاج الأفلام التسجيلية في مصر هي مشكلة التمويل والميزانية، فإنه برغم تعدد الجهات التي تنتج هذا النوع من الأفلام،

ورغم صدور القرارات التي تنظم إنتاجه فإن هذا النوع من الإنتاج لا يزال يعاني من انخفاض الميزانيات المخصصة له سواء لمصاريف الإنتاج أو بالنسبة لأجور العاملين.

إن الأفلام التسجيلية تعتبر من الوسائل الاتصالية الهامة خاصة في الدول النامية، ولذلك لا بد من العناية والاهتمام بها، من خلال مضاعفة الاعتمادات المالية المخصصة لهذا النوع من الإنتاج ولا بد من تهيئة كل الظروف التي تساعد على تشجيع إنتاج هذا النوع من الأفلام.

٢- مشكلات العرض:

بالنسبة لمشكلات العرض السينمائي، فإن هناك نوعين من هذه المشكلات:

- مشكلات تتصل بالعرض السينمائي بصفة عامة، وهذه المشكلات تشمل الأفلام التسجيلية والأفلام الروائية.
- مشكلات تتصل بعرض الأفلام التسجيلية بصفة خاصة.

أ) مشكلات العرض السينمائي بصفة عامة: وتتركز هذه المشاكل في عدم وجود دور العرض اللازمة لعرض الأفلام على الجماهير العريضة، وإن وجدت هذه الدور فإنها تكون مركزة في العاصمة وفي المدن الكبرى حيث تتركز باقي وسائل الاتصال بالجماهير، ويمكن التغلب على هذه المشكلة عن طريق إنشاء دور العرض في القرى وفي المناطق النائية، أو عن طريق استخدام سيارات العرض المتنقلة أو آلات العرض المتنقلة.

ب) مشكلات العرض التي تتصل بالأفلام التسجيلية بصفة خاصة: بالنسبة لمشاكل العرض الخاص بالفيلم التسجيلي فهي تتركز في أن دور العرض عادة لا تهتم بعرض هذا النوع من الأفلام، ويلاحظ أنه برغم وجود المشكلات التي تعترض إنتاج الأفلام التسجيلية إلا أن حركة إنتاجها تكون عادة أسرع من حركة العرض لأن أغلب دور العرض لا تعطي اهتماماً كبيراً لعرض الأفلام التسجيلية والسبب الرئيسي في هذا هو:

- انعدام الوعي بأهمية هذا النوع من الأفلام.

- أن دور العرض هذه ترى أنه من الأفضل لها أن تخصص المساحات الزمنية - لعرض الفيلم التسجيلي - للإعلانات التي ستدر ربحاً هائلاً.

ونتيجة لذلك نجد أن غالبية الأفلام التسجيلية لا تعرض إلا في المهرجانات أو في نوادي السينما أو في العروض الخاصة، وبالتالي فالجمهور لا يعرف هذه الأفلام التي أنتجت خصيصاً من أجله، وهنا تظهر مشكلة أخرى وهي عدم إدراك الجمهور لقيمة هذا النوع من الأفلام، لذلك لا بد من إيجاد الطرق والحلول لعرض الأفلام التسجيلية على الجمهور العريض في مصر حتى يتعرف هذا الجمهور على الوجه الآخر للسينما المصرية، سينما الأفلام التسجيلية التي تقدم الفكر والفن في إطار من الجدية والعمق.

ومن الأساليب التي يمكن أن تساهم في حل مشكلة العرض: إلزام دور العرض بضرورة وضع الأفلام التسجيلية ضمن عروضها، كما يجب أن تكون هذه الأفلام مادة رئيسية ضمن برامج دور العرض سواء في المدن أو في برامج العروض التي تعرض عن طريق السيارات أو آلات العرض المتنقلة.

كذلك لا بد من الإكثار من عرض الأفلام التسجيلية في المدارس والمعاهد التدريبية وفي جمعيات الفيلم ونوادي الفيلم وفي المصانع والمكاتب، وكذلك من الممكن عرضها في مراكز الأمومة والطفولة وفي المعارض والجامعات، ومن الممكن أيضاً أن يقدم الفيلم التسجيلي في المؤتمرات وفي حلقات البحث، فالشيء الهام هو وصول الفيلم إلى الجمهور المستهدف.

وفي إطار دراستها حول الأفلام التسجيلية في جمهورية مصر العربية: نشأتها، وتطورها، ودورها الإعلامي، أشارت الأستاذة الدكتورة سلوى إمام إلى دور التليفزيون في مواجهة مشكلات عرض وإنتاج الفيلم التسجيلي، حيث ذكرت أن التليفزيون يستطيع أن يقدم بعض الحلول بالنسبة لمشاكل الإنتاج والعرض الخاصة بالفيلم التسجيلي، فالتليفزيون يستطيع أن يعرض أكثر من فيلم تسجيلي على مدى الأسبوع ويستطيع أن يعرض إنتاجه وإنتاج غيره من

الجهات الأخرى، وهو حين يعرض فيلماً تسجيلياً فإنه سيتم مشاهدة هذا الفيلم في سائر المدن والقرى التي يصل إليها الإرسال.

أما بالنسبة للعروض التي تقدم في دور العرض السينمائي فإنه إذا تيسر العرض أولاً فإنه لا يتيسر مشاهدته في المرة الواحدة إلا بالنسبة لمن هم في مكان العرض، وهؤلاء محدودو العدد إذا ما قورنوا بجمهور التليفزيون.

هذا بجانب أن التليفزيون هو المنتج وهو في الوقت نفسه العارض، على حين أنه بالنسبة للجهات الأخرى التي تنتج أفلاماً تسجيلية فإن أغلبها عادة لا تملك أماكن العرض دائماً.

لذلك فإن التليفزيون لا بد وأن يعمل على تطوير وإثراء وتدعيم الفيلم التسجيلي المصري عن طريق الاهتمام بعرضه على الشاشة الصغيرة وتخصيص المساحات الزمنية له على خريطة برامجه.

٣- مشكلات التخطيط:

إن الفيلم التسجيلي من الوسائل التي تلعب دوراً هاماً في عملية التنمية، بل إنه يعتبر من أهم الأنشطة الإعلامية المعاونة للتنمية، ولذلك لا بد من وجود تخطيط شامل للأفلام التسجيلية كي تسير في خط متوازٍ مع خطة التنمية تواكب خطواتها وتعبر عنها.

وإذا نظرنا إلى الأفلام التسجيلية في مصر نلاحظ تعدد المراكز والإدارات التي تقوم بإنتاج هذا النوع من الأفلام التسجيلية دون تنسيق فيما بينها، وينتج عن ذلك قيام بعض هذه الجهات بإنتاج أفلام تكرر موضوعاتها دون تجديد أو ابتكار، وهو ما يؤكد ضرورة إيجاد آلية للتنسيق والتخطيط العلمي لعملية إنتاج الفيلم التسجيلي.

واقع السينما التسجيلية في العالم العربي:

في استعراضهما لنشأة وتطور السينما التسجيلية في الدول العربية قدمت كل من الدكتورة منى الحديدى والدكتورة سلوى إمام عدة نماذج نختار بعضها كما يلي:

١- لبنـــــان:

تعود صناعة السينما في لبنان إلى سنة ١٩٢٩، ولكن الأفلام التي أنتجت في هذه الفترة تعتبر محاولات فردية لم يحالفها النجاح، وقد بدأ الإنتاج السينمائي اللبناني يرسخ في سنة ١٩٥٢، ويمكن تقسيم تاريخ السينما في لبنان إلى مرحلتين: الأولى تبدأ عام ١٩٢٩ وتنتهي عام ١٩٥٢، والمرحلة الثانية تبدأ عام ١٩٥٢ إلى عام ١٩٧٥.

وحتى سنة ١٩٦٠ كان العاملون في السينما اللبنانية من هؤلاء الذين تعلموا هذه الصناعة عن طريق المحاولة والخطأ، أما بعد تلك السنة فقد أصبحت صناعة السينما في هذا البلد في أيدي مجموعة من الشباب اللبناني الذي درس فن الإخراج على أصوله في معاهد أوروبا وأمريكا المتخصصة.

وفي سنة ١٩٦٤ أسست الحكومة اللبنانية المركز الوطني للسينما ومهمته جمع الوثائق والمعلومات عن النواحي القانونية والمالية والتقنية والسياسية لهذه الوسيلة الإعلامية وتقديم المقترحات من أجل تحسين هذه الصناعة وتنميتها، كما أنشئ في السنة نفسها مركز التنسيق العربي للسينما والتليفزيون، وقد أنشئ في الحقبة بين أواخر الستينيات وبداية الحرب الأهلية (أبريل ١٩٧٥) عدد كبير من الاستوديوهات وشركات التوزيع، وقد ركزت الاستوديوهات على إنتاج برامج التليفزيون وأفلام الدعاية والإعلام.

وقد تطور الإنتاج التسجيلي في لبنان، وشاركت الأفلام التسجيلية اللبنانية في العديد من المهرجانات، كما حصدت العديد من الجوائز، ودارت موضوعات معظم تلك الأعمال حول الاجتياح الإسرائيلي للبنان عام ١٩٨٢، ومن الأسماء اللبنانية التي لمعت في مجال السينما التسجيلية رضا ميسر، وهنية سرور.

ولم تحقق السينما اللبنانية سماتها الخاصة وطابعها المحلي بشكل حقيقي إلا في السنوات الأخيرة، سنوات الحرب الأهلية، وقد غلب عليها الطابعان الوثائقي والتسجيلي بحكم ظروف القضية والإنتاج في هذه السنوات.

٢- الكـــويت:

يعود تاريخ الفيلم التسجيلي في الكويت إلى سنة ١٩٤٦ حيث أنتج أول فيلم تسجيلي تناول بالتسجيل الحي افتتاح أمير الكويت صمام مضخة النفط معلناً تحميل شحنة من نفط الكويت للخارج، وكان البترول محل اهتمام عدد من الأفلام التسجيلية فيما بعد؛ نذكر منها النفط في الكويت وصناعة النفط ١٩٥٠ الذي ركز على بعض مظاهر الحياة في المجتمع الكويتي بعد استغلال النفط تجارياً.

وكانت وزارة التربية ووزارة الشئون الاجتماعية من أولى الجهات الحكومية غير المتخصصة في الإنتاج السينمائي اهتماماً بإنتاج الأفلام التسجيلية كل في مجال نشاطه، إذ أنشأت وزارة التربية سنة ١٩٥٠ قسماً للسينما والتصوير بدأ نشاطه الإنتاجي سنة ١٩٥٤ مركزاً على الأفلام التعليمية الصحية بهدف نشر الوعي الصحي بين الجماهير وبصفة خاصة تلاميذ المدارس والتي كانت تعرض عليهم داخل المدارس، كذلك تم التركيز على الأفلام الإعلامية التي تعكس مظاهر التقدم في المجتمع الكويتي، ولقد كونت وزارة الشئون الاجتماعية منذ سنة ١٩٥٩ قسماً للإنتاج السينمائي، حيث أنتج سلسلة من الأفلام عن العادات والتقاليد في الكويت، ونذكر من هذه الأفلام فيلم تقاليد الزواج. واعتباراً من سنة ١٩٦١ أنشأت وزارة الإعلام قسماً للسينما والتصوير تولى بمفرده إنتاج ما يخص الوزارات المختلفة وما يخدم أغراضها، وكان من أهم أعمال هذا القسم - بعد تبعيته لوزارة الإعلام - فيلم اليوم المشهود عن مظاهر الاحتفال بيوم الاستقلال مؤكداً الاستخدام الرسمي للسينما التسجيلية.

ومع انتقال الإرسال التليفزيوني إلى الإدارة الحكومية في نوفمبر ١٩٦١ تكون به قسم خاص للسينما، تولى إنتاج الأفلام التسجيلية عن نواحي النشاط الاجتماعي ومظاهر الحياة في مختلف أنحاء الكويت، بالإضافة إلى إعداد الأفلام الإعلامية الإخبارية التي تغطي الأحداث المهمة والمناسبات القومية على المستوى الرسمي وإصدار جريدة سينمائية تركز على الأخبار الرسمية ونشاط رجال الدولة.

ومع بداية البث الملون للتليفزيون الكويتي سنة ١٩٧٤ تم تطوير قسم السينما إلى مراقبة السينما التي اهتمت بإنتاج مجموعة أفلام إعلامية عن التراث الكويتي.

وقد اشتركت الكويت لأول مرة في مهرجان سينمائي عالمي سنة ١٩٦٦ بأحد أفلامها التسجيلية في مهرجان براغ العالمي ونالت على فيلمها شهادة تقدير، ويعتبر فيلم "الكويت بين الأمس واليوم" ١٩٧٨ أول فيلم وثائقي كويتي طويل، وقد استعان مخرج الفيلم في إعداد أجزاء كثيرة منه على لقطات من الأرشيف السينمائي ومن أرشيف شركة نفط الكويت.

٣- تـونـس:

تعتبر تونس من أولى الدول العربية - إلى جانب مصر- اهتماماً بصناعة السينما.

وتمثلت أول محاولة للإنتاج السينمائي التونسي الوطني سنة ١٩٢١، حين تم إنتاج فيلم روائي بعنوان "الزهراء"، وفي عام ١٩٤٥ تأسس استوديو سينمائي بهدف تشجيع الإنتاج المحلي اقتصر إنتاجه على الأفلام التسجيلية والقصيرة التي أنتجها المركز السينمائي التونسي الذي تأسس سنة ١٩٤٦ والذي تحول إلى استوديوهات أفريقيا سنة ١٩٤٩ وأنتج سنة ١٩٥٣ جريدة سينمائية نصف شهرية.

وبعد استقلال تونس سنة ١٩٥٦ وإعلان الجمهورية في ٢٥ يوليه سنة ١٩٥٧ تمتعت السينما باهتمام خاص.

وفي سنة ١٩٥٩ أنشئت الشركة المساهمة التونسية للإنتاج السينماتوغرافي واستغلاله، وفي سنة ١٩٦٠ صدر قانون صناعة السينما وإنتاج الفيلم وتأسس في السنة التالية ١٩٦١ الاتحاد التونسي للسينمائيين الهواة، وفي سنة ١٩٦٢ تأسست جمعية السينمائيين التونسيين الشبان، وقد كان لتونس الريادة في تخصيص مهرجان للهواة، حيث أنشئ في سنة ١٩٦٤ مهرجان لسينما الهواة، كما تم إنشاء مركز للتدريب السينماتوغرافي سنة ١٩٦٦، وتم تأسيس اتحاد الهواة للسينما منذ بداية سنة ١٩٧٣، وكان من الطبيعي أن يكون لنتيجة هذا الاهتمام والتنظيم الرسمي لصناعة السينما أثره على الفيلم التسجيلي، وقد تقرر

مع بداية سنة ١٩٨١ أن تقوم دور العرض السينمائي في العاصمة التونسية وغيرها من المحافظات بعرض الأفلام التونسية القصيرة التسجيلية في بداية عروضها الروائية سعياً لتشجيع حركة الإنتاج التسجيلي وتوفير فرص العرض والمشاهدة، وقد بلغ حجم الإنتاج السينمائي التونسي في بعض السنوات ٣٥ فيلماً تسجيلياً.

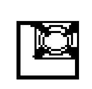
٤- السـودان:

أقيم أول عرض سينمائي في السودان عام ١٩١٢، وشيدت أول دار للعروض السينمائية في الخرطوم عام ١٩٢٤، وارتبط الإنتاج السينمائي في السودان في البداية بسلطات الاحتلال الإنجليزي، وقد أنشئت أول وحدة لإنتاج الأفلام في السودان سنة ١٩٤٩ عرفت باسم مكتب الاتصالات العام للتصوير السينمائي، اقتصر إنتاجه على الأفلام الدعائية وجريدة سينمائية نصف شهرية، وكان هذا الإنتاج خاضعاً لسلطات الاستعمار البريطاني.

وبعد استقلال السودان سنة ١٩٥٦ حاولت الحكومة السودانية الاستفادة من السينما كوسيلة لنشر الوعي بين الجماهير وسعت إلى إنتاج مجموعة من الأفلام التسجيلية الوثائقية وإقامة العروض الشعبية بمختلف أنحاء السودان من خلال وحدات العروض المتنقلة التابعة لوزارة الإعلام والثقافة، وقد ركز الإنتاج الفيلمي التسجيلي في السودان في بدايته على تصوير النشاط الحكومي والمشاريع الرسمية للدولة؛ أي كانت الأفلام التسجيلية أداة للإعلام الحكومي، وبعد ثورة ٢٥ مايو ١٩٧٠ تم إنشاء مؤسسة الدولة للسينما تابعة لوزارة الإعلام والثقافة.

وإلى جانب بعض المراكز المتخصصة تهتم بعض الوزارات بإنتاج ما يساعدها على تنفيذ برامجها وسياساتها مثل وزارة التربية والتعليم ووزارة الزراعة والري حيث تملك كل منها وحدة للوسائل السمعبصرية.

ومن أبرز فناني الفيلم التسجيلي في السودان المخرج سليمان النور، ومن أفلامه "أفريقيا" و"ومع ذلك فالأرض تدور"، ومنار الحلو والطيب مهدي اللذان درسا التصوير السينمائي في رومانيا.



ملخص الفصل الثالث

استعرض هذا الفصل واقع إنتاج الفيلم التسجيلي في مصر من الناحية التاريخية، ومدى ارتباطه بالروح الوطنية وبالمناخ السياسي السائد، وكذلك الواقع الحالي للسينما التسجيلية سواء من حيث كم الأفلام المنتجة أو نوعياتها.

كذلك قدمنا عرضاً لحجم الإنتاج التسجيلي وجهات إنتاجه متمثلة في المركز القومي للسينما، والتليفزيون المصري، والهيئة العامة للاستعلامات، وكذلك بعض شركات الإنتاج الخاصة، كما تمت الإشارة إلى دور الوزارات والهيئات الحكومية في حركة الفيلم التسجيلية في مصر، مع الإشارة إلى أهم مظاهر الاهتمام بالفيلم التسجيلي والمتمثلة في المهرجانات المختلفة، وجمعية الفيلم، واتحاد السينمائيين المصريين، وجمعية النقاد السينمائيين، وغيرها من التنظيمات التي تؤكد حجم الاهتمام بهذا الفن في مصر، وكذلك تم استعراض نشأة وتطور الفيلم التسجيلي في بعض المجتمعات العربية كلبنان، والكويت، وتونس، والسودان.

أسئلة على الفصل الثالث

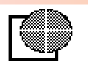
س١: تحدث عن واقع إنتاج الفيلم التسجيلي في مصر، مع الإشارة إلى حجم إنتاج تلك الأفلام وأهم الجهات التي تتولى عملية الإنتاج.

س٢: اشرح الدور الذي قام به القطاع الخاص في إنتاج الفيلم التسجيلي في مصر.

س٣: تحدث عن مدى اهتمام الجهات الحكومية بالإنتاج التسجيلي - مع الأمثلة.

س٤: اشرح أهم المشكلات التي يواجهها الفيلم التسجيلي في مصر.

س٥: اختر ثلاثة نماذج من الدول العربية، واستعرض وضع الفيلم التسجيلي بها.



الفصل الرابع

وظائف الفيلم التسجيلى واستخداماته فى مجال التنمية

الأهــداف:

بعد دراسة هذا الفصل، يجب أن يكون الدارس قادراً على أن:

١- يعرف الدور الذي يلعبه الإنتاج التسجيلي في المجتمع بشكل عام.

٢- يعرف دور الفيلم التسجيلي في تنمية الإنسان المصري.

٣- يعرف دور الفيلم التسجيلي في تنشئة الطفل المصري.

العناصر:

- علاقة الإنتاج التسجيلي بالمجتمع.
- دور الفيلم التسجيلي في المجتمع.
- مساهمة الفيلم التسجيلي في تنمية المواطن المصري.
- دور الفيلم التسجيلي في تكوين الصور الذهنية للشعوب والأمم.
- علاقة السينما التسجيلية بالطفل.

الدور الذي يقوم به الفيلم التسجيلي في المجتمع بشكل عام:

يمكن للفيلم التسجيلي أن يقوم بأدوار هامة في مختلف الميادين لتحقيق أهداف مختلفة.

وقد خلصت الأستاذة الدكتورة سلوى إمام في دراستها عن: "الأفلام التسجيلية في جمهورية مصر العربية: نشأتها وتطورها، ودورها

الإعلامي"، إلى أنه يمكن حصر تأثيرات الفيلم التسجيلي في المجتمع في النقاط التالية:

(١) المساهمة فى حل المشكلات التى تواجه المجتمع:

يمكن استخدام الفيلم التسجيلي - بنجاح كبير - للمساهمة فى مواجهة المشكلات التي يتعرض لها المجتمع، إما عن طريق التحدث عن هذه المشكلات وذلك لتوعية الناس بمشكلاتهم، أو عن طريق المساهمة فى حل هذه المشكلات من خلال تقديم وجهات النظر أو بعض الاقتراحات الخاصة بالمشكلة التي يقدمها الفيلم، وتزداد أهمية هذا النوع من الأفلام فى الدول النامية التي تواجه العديد من المشكلات والمصاعب، ومن ثم فهي في حاجة إلى تكثيف كافة الجهود لحل تلك المشكلات. فعلى سبيل المثال: يمكن استخدام الفيلم التسجيلي فى مصر للمساهمة فى مواجهة بعض المشكلات مثل: الانفجار السكاني، ومحاربة العادات الاجتماعية السيئة، ومحو الأمية، والتغلب على السلوكيات الصحية الضارة، وغير ذلك من المشكلات الأخرى.

(٢) التسجيل والتوثيق للأحداث الهامة:

يستطيع الفيلم التسجيلي أن يسجل كافة الأحداث والوقائع، ومن ثم يمكن اعتباره بمثابة وثائق تاريخية هامة بمرور الزمن، ووظيفة التسجيل التاريخي هذه تفيد فى الربط بين الماضى والحاضر، وفى الربط بين الأجيال المختلفة عن طريق نقل التراث، وهذا يساعد فى عمليات التنشئة الاجتماعية.

(٣) إعلام الجماهير بالمنجزات:

من أهم أهداف الأفلام التسجيلية: إعلام الجماهير بالمنجزات التى تتم فى مختلف الميادين عن طريق إعطاء المعلومات الموضوعية للناس وتزويدهم بالأخبار وتقديم التفسيرات المناسبة. وبهذه الطريقة يتمكن الفيلم التسجيلى من عرض نشاط المجتمع على الأفراد ويستطيع أن يساعدهم على تكوين رأي عام يؤيد المشروعات التى تقوم بها الدولة، سواء أكانت مشروعات اجتماعية أم

اقتصادية، فالفيلم التسجيلى يعتبر من أقدر الوسائل السينمائية على إبراز معالم التطور والنهضة فى مختلف المجالات.

غير أنه ينبغي التفرقة في هذا المجال بين الغرض الإعلامي والغرض الدعائي، فالأفلام التسجيلية الإعلامية تقدم المعلومات بشكل موضوعي يبحث عن الحقيقة دون مواربة أو تزييف، بينما نجد أن الفيلم التسجيلي الدعائي إنما يركز على إبراز جوانب معينة تؤكد على تجميل صورة السلطة أو النظام الحاكم، أو أية جهة أخرى، حتى لو كان ذلك على حساب الحقيقة والموضوعية.

(٤) تدعيم القيم التى تخدم التنمية:

يستطيع الفيلم التسجيلى أن يقوم بدور هام فى المجالات المختلفة للتنمية عن طريق إكساب الناس القيم التى تدعم عمليات التنمية، فالفيلم التسجيلى يستطيع أن يقدم معاونة إيجابية فعالة فى مجالات تعلم المهارات، وفي مجال الإرشاد الزراعي والتوعية الصحية وتنظيم الأسرة وفى مجال التعليم، فالفيلم يستطيع أن يركز انتباه الناس على القضايا التنموية المختلفة، كما أنه يستطيع أن يلعب دوراً هاماً فى التأثير الذى يقود إلى الابتكار أو الاختراع وتحضر المجتمع، ويستطيع الفيلم التسجيلي أن يؤثر بشكل إيجابي ليس فقط من خلال تقديم المعلومات، وإنما أيضاً من خلال تعديل الاتجاهات أو تغييرها أو تدعيم الاتجاهات الإيجابية القائمة، كما أنه من الممكن أن يزيد أثره بحيث يصبح قادراً على تعديل السلوك لدى المتلقين، وهو ما يؤكد دوره الهام في غرس القيم الإيجابية في المجتمع ومواجهة السلبيات القائمة ومحاولة التخلص منها.

(٥) تربية الذوق والإحساس بالجمال:

من أهم أهداف الدور الذى يقوم به الفيلم التسجيلى: نشر الوعي الفني وتذوق الفنون، وذلك عن طريق تناول الفنون المختلفة بالدراسة والتحليل وتقديم حياة الفنانين المشهورين وأعمالهم الفنية، وبذلك يساعد الفيلم التسجيلى على تنمية الذوق الفني وتهذيب النفس.

وقد يختلف البعض حول هذه المهمة، ومدى أهميتها بالنسبة للمجتمع العام، حيث يرى البعض أن مسألة تنمية وترقية الذوق العام والإحساس بالجمال، إنما هي مسائل تدخل في إطار الترف بالنسبة لمجتمع يعاني العديد من المشكلات خاصة الاقتصادية منها، إلا أننا نرى أن تنمية الذوق العام لدى المواطنين من الأمور التي تحسن من سلوكياته وترفع معنوياته وتساعده على مواجهة المشكلات الحياتية اليومية.

(٦) عرض وجه مصر في الخارج:

يمكن أن يقوم الفيلم التسجيلى بدور فعال ومؤثر فى عرض وجه مصر فى الخارج؛ وذلك عن طريق إرسال الأفلام التسجيلية إلى الخارج، تلك الأفلام التى تتحدث عن حضارة مصر ثقافياً وصناعياً وزراعياً، وكذلك الأفلام التى تبرز الإنجازات التى تحققها مصر فى مختلف المجالات. ولا شك في أن مثل هذه النوعية من الأفلام يمكن أن تساعد كثيراً وتدعم الجهود التي تقوم بها سفاراتنا فى الخارج، والتي تعمل من أجل تحسين صورة مصر في المحافل الدولية، وأحياناً تقوم العلاقات الدولية باتحاد الإذاعة والتليفزيون بإرسال عدد من الأفلام التسجيلية إلى مختلف بلاد العالم لعرضها هناك، وبذلك يمكن للفيلم التسجيلي أن يقوم بدور هام فى مجال العلاقات الدولية، ففي مقدوره أن ينقل أوجه حضارة هذا البلد وأصول تاريخه وتقاليد مجتمعه ومدى تقدمه الصناعي والزراعي والثقافي وقدراته الإنتاجية ومناظره الطبيعية ومعالمه السياحية ومجالات فنونه المختلفة، وبالتالي فإنه لا يمكن تجاهل الأثر السياحي الهام للأفلام التسجيلية خاصة وأن صورة مصر السياحية لدى بعض الأجانب ما زالت محصورة في مجال الهرم والجمل فقط، ولا يعرف هؤلاء أي شيء آخر عن مصر، بما يوضح الدور الهام الذي ننتظره من مثل هذه الأفلام ذات الأغراض الترويجية السياحية. ومن ناحية أخرى؛ فإننا في الآونة الأخيرة نعاني من محاولات تشويه صورة العرب والمسلمين في المجتمعات الغربية، خاصة بعد أحداث الحادى عشر من سبتمبر ٢٠٠١، ومن ثم فلا بد أن يكون الرد من خلال مجموعة من الأفلام التسجيلية التي تظهر الوجه الحقيقي للإسلام البعيد تماماً عن فكرة الإرهاب والعنف.

دور الفيلم التسجيلي في تنمية الإنسان المصري:

تحدثنا في النقطة السابقة عن أهمية دراسة الصورة التي تعكسها وسائل الاتصال المختلفة، للمهن أو الأنشطة، للرجل أو المرأة، للشعوب والأمم، وتتبع ما يترتب على هذه الصورة من آثار إيجابية أو سلبية على المتلقين اقتناعاً بأهمية أثر تلك الصورة التي تروجها الوسائل الاتصالية خاصة الإذاعة بشقيها والسينما والفيديو كاسيت، نظراً لما تتسم به هذه الوسائل من قدرة وسرعة على الانتشار، وتمتعها بإمكانات فنية عديدة تزيد من قدرتها على جذب الانتباه والتشويق والتأثير العاطفي والعقلي على الجماهير باختلاف مستوياتهم، وذلك من خلال أنماطها الإنتاجية المتعددة بما يؤثر في النهاية على الرأي العام في اتخاذه لقراراته حول موضوع ما أو في تشكيل السلوك على المستوى الجماهيري.

وقد زاد من أهمية الصورة التي تعكسها وسائل الاتصال امتداد آثارها إلى المستوى الدولي، خاصة في عصر السماوات المفتوحة الذي نعيشه الآن، والذى جعل العالم بمثابة قرية إلكترونية صغيرة، وذلك كله نتيجة التقدم التكنولوجى الذي حدث خلال النصف الثاني من القرن العشرين، مما ساعد على تهيئة الفرصة للتأثير في عقول الجماهير وتحسين صورة الأفراد أو الدول أو المنظمات بما يحقق في النهاية مصالح تلك الجهات.

وهنا قد تتميز السينما من خلال إنتاجها الروائي والتسجيلي على غيرها من وسائل الاتصال التي قد لا يمتد تأثيرها على المستوى الخارجي نتيجة عدة عوامل سياسية أو اقتصادية أو فنية، وهو ما يمنح السينما التسجيلية وضعاً متميزاً بين غيرها من الوسائل بحكم قدرتها على الانتشار، فضلاً عن ميزاتها الفنية، وعوامل الجذب والإبهار فيها، وهي كلها ميزات لا بد من الاستفادة منها في تحقيق النتائج المطلوبة من الفيلم التسجيلي في المجالات المختلفة.

ويستطيع الفيلم التسجيلي أن يؤدي دوراً هاماً في مجال الإعلام والثقافة والتوثيق والدعاية وبرامج العلاقات العامة على المستويين المحلي والخارجي، وذلك من خلال ما يقدمه من معالجة فنية لموضوعات بعينها تساعد على تكوين صور ذهنية معينة لدى المشاهد.

وقد توصل الأستاذ هاشم النحاس في كتابه: "الإنسان المصري على الشاشة" إلى أن أهم أدوار الفيلم التسجيلي على المستوى الخارجي في مجال تكوين الصور الذهنية الإيجابية للشعوب والأمم تتمثل في الآتي:

١- محاولة تغيير الصورة السيئة المنطبعة لدى شعب أو مجموعة شعوب عن شعب معين، بحيث تتحول الصورة السلبية إلى صورة إيجابية تدفع إلى خلق فرصة أكبر للتعاون والتعاطف والتفاهم الدولي، ولا شك في أن المجتمع الإنساني في أشد الحاجة إلى هذا التفاهم خاصة مع ظروف التوتر التي يعيشها العالم الآن.

٢- العمل على الحفاظ على الصورة الإيجابية المنطبعة عن شعب معين لدى شعب آخر أو مجموعة شعوب لضمان استمرارية مواقف التأييد والصداقة والاحترام المتبادل وفرص التعاون المشترك.

ولا جدال في أن الصورة المنطبعة التي يحملها شعب لشعب آخر لها دور أساسي في سلوك هذا الشعب، وربما حكومته أيضاً إزاء الشعب الآخر؛ لأنها تدخل في تحديد تفسيرات المواطنين لتصرفات الشعوب الأخرى وتحدد ردود أفعالهم إزاء هذه التصرفات واتخاذهم القرارات أو المواقف المؤيدة أو غير المؤيدة لهذا الشعب وقضاياه.

أما على المستوى الداخلي فيستطيع الفيلم التسجيلي أن يسهم في:

١- محاولة التأكيد على الجوانب الإيجابية السوية في الشخصية القومية وإبرازها مما يدعم شعور الانتماء ويؤكده لدى كل مواطن.

٢- محاولة التعريف والربط بين أفراد المجتمع الواحد باختلاف مواقعهم الإنتاجية والبيئية، وباختلاف النوع - رجالاً ونساءً - مما يخلق نظرة الاحترام المتبادل والتقدير لكل عمل والتعاون المشترك بين أفراد المجتمع الواحد.

٣- محاولة إبراز النماذج المشرقة في مختلف المجالات والأنشطة حتى

يكونوا قدوة لغيرهم ومثلاً يحتذى به.

وقد فتح تعريف جون جريرسون Grierson للفيلم التسجيلي بأنه: "المعالجة الخلاقة للواقع" - بكل ما في هذا الواقع من أحداث ومشكلات وقضايا وأماكن وأشخاص - المجال الواسع أمام التسجيليين في كل مجتمع، كي يصيغوا ذلك الواقع بشكل فني مؤثر لا يقتصر على مجرد نقل الواقع وتصويره حرفياً أو نسخه، بل تقديم الواقع بما يؤدي عند عرضه على الشاشة إلى نتائج محددة وإحداث تأثير مقصود بالنسبة للمشاهد المستهدف.

ولا شك في أن ذلك يلقي على الفنان التسجيلي في مختلف مواقعه من العملية الإنتاجية مسئوليات كبيرة تتمثل في ضرورة تصوير الشخصية القومية والأنشطة المختلفة لأفراد مجتمعه والاهتمام بالبيئات المختلفة داخل المجتمع الواحد بما يحقق مسئوليات السينما التسجيلية كوسيلة للاتصال لها دورها في مجال الإعلام والتثقيف والدعاية والتوثيق.

ومما يؤكد دور الفيلم التسجيلي في تنمية الإنسان: ارتباط الإنتاج التسجيلي في أوروبا وأمريكا منذ بداية العشرينيات من القرن الماضي بالموضوعات التي تصور الإنسان وتبرز خصائصه وسماته في مختلف البيئات الجغرافية وفي مختلف الأدوار الاجتماعية.

وهو ما يتوافق مع الرأي الخاص بضرورة ربط الإنتاج الفيلمي التسجيلي لكل دولة بواقعها وتطور ظروفها وطبيعة عاداتها وتقاليدها الخاصة، ونوعيات أنشطة سكانها وخصائص مواطنيها، بحيث تعمل السينما التسجيلية من منطلق أن الفيلم التسجيلي رسالة وفن وعلم مختلف في ذلك عن السينما الروائية التجارية التي يمثل الجانب الاقتصادي فيها أهمية بالغة للمنتج ولتطورها كصناعة.

وقد قدم لنا الأستاذ هاشم النحاس في دراسته المنشورة في نفس الكتاب السابق عرضاً لأهم نتائج الدراسة التي تم إجراؤها لمعرفة صورة الإنسان المصري في الفيلم التسجيلي من عام ١٩٧٠ وحتى ١٩٨٠ والتي أثبتت الآتى:

١- بلغت نسبة الأفلام التسجيلية التي ركز مضمونها على تصوير الإنسان المصري ٣٨,٦٪ من إجمالي عدد الأفلام المنتجة وهي (٤٧٢) فيلماً أي ما يزيد على ثلث حجم الإنتاج.

وهو ما يؤكد حرص الفنان التسجيلي على تناول الواقع المصري بكل ما فيه، ومن خلال كل ما يعبر عنه دون الاقتصار على تناول القضايا والمشكلات والأحداث والأماكن مما يبرهن على أهمية الدور الذي يمكن أن يلعبه الفيلم التسجيلي في مجال الإعلام والدعاية والتوثيق ورسم الصور الإيجابية للشعوب.

٢- بلغت الأفلام التي تناولت الإنسان المصري أعلى نسبة لها، وهى ٤٨,٤٪ من إجمالي إنتاج سنة ١٩٧٤ (٦٢ فيلماً)، بينما بلغت هذه النوعية من الأفلام أقل معدل لها ٢٤,٢٪ من إجمالي إنتاج سنة ١٩٧٧ (٣٣ فيلماً).

٣- جاءت نسبة الأفلام التسجيلية التي صورت الإنسان المصري في صورة الإنسان المكافح والمقاتل من أجل سلامة أراضيه واستقلال بلاده "الإنسان البطل الشجاع في المرتبة الأولى بواقع ٢٥,٨٪ من إجمالي عدد الأفلام التسجيلية التي دار مضمونها حول الإنسان المصري ١٨٢ فيلماً"، ولم يخلُ إلا عام واحد "١٩٧٧" من هذه النوعية من الأفلام التي تؤكد على الصفات الإيجابية في الإنسان المصري وتبرز ما يتمتع به من قدرات قتالية واستعداد للتضحية من أجل الوطن، مما يعطي صورة إيجابية للإنسان المصري الذي لا يقبل الهزيمة، وهو ما يفيد ليس فقط في إعطاء صورة إيجابية مشرفة للمواطن بل يساعد أيضاً في رفع الروح المعنوية وتعبئة الشعور الوطني للجمهور، كما يعتبر تسجيلاً حياً بالصوت والصورة للأحداث والتاريخ، وبالتالي فهو يقدم للأجيال القادمة تاريخ وطنهم وكفاحه المستمر من أجل الحفاظ على الاستقلال والحرية، كما يصور لهم خصائص الأجيال السابقة كمقاتلين، وهو ما يُعد نوعاً من نقل التراث يفيد كثيراً في عمليات التنشئة والتطبيع الاجتماعي للأجيال.

٤- جاءت نسبة الأفلام التسجيلية التي صورت الإنسان المصري في صورة زعيم أو قائد أو فنان أو كاتب في المرتبة الثانية، بواقع ٢١,٥٪ من إجمالي عدد الأفلام التسجيلية التي دار مضمونها حول الإنسان المصري، ولم يخلُ عام واحد من نموذج أو أكثر من هذه الأفلام التي يعكس مضمونها الصورة الإيجابية لشخص رئيس الدولة، أو لأحد فناني مصر في مختلف المجالات والأنشطة، أو لأحد مفكريها، أو لأحد رجال الاقتصاد البارزين في تاريخها، كما اهتم التسجيليون برجال الفكر والأدب والفن مركزين على الفنان التشكيلي والموسيقيين والمطربين والكتاب ثم الفنون الاستعراضية وفن المعمار والصناعات اليدوية، وهو ما يوضح أن السينما التسجيلية لم تساير السينما الروائية في حصر الاهتمام على مجالات محدودة من الفنون دون غيرها. ولا شك في أن مثل هذه الأفلام التي تقدم صورة لرجال مصر البارزين في مختلف المجالات تسهم في إبراز الجانب الإيجابي للشخصية المصرية وتؤكد على صفات الزعامة والقيادة والابتكار والخلق لدى الإنسان المصري، كما أن مثل هذه الأفلام تدعم شعور الانتماء سواء على المستوى الداخلي أو الخارجي.

٥- أما الأفلام التي قدمت صورة المرأة المصرية فلم تحظَ إلا بـ ٣,٣٪ من إجمالي عدد الأفلام التي تناولت صورة الإنسان المصري بصفة عامة، وانحصر وجودها في أربع سنوات فقط رغم أن فترة السبعينيات شهدت اهتماماً واضحاً بالمرأة في كل المستويات العالمية والمحلية.

٦- جاءت الأفلام التسجيلية التي عنيت بتصوير المواطن الريفي وأهل المناطق الصحراوية من البدو في نهاية درجات الاهتمام من قبل السينما التسجيلية، كما كان سكان الصحراء من البدو أقل الفئات ظهوراً على الشاشة السينمائية، وتركزت أفلامها في السنوات الأولى من السبعينيات وتناولت بعض عاداتهم في الزواج وصناعاتهم التقليدية.

ومما لا شك فيه أن الأفلام التي تعكس إنسان البيئة الريفية أو البيئة الصحراوية أو البيئة الحضرية هامة جداً ، نظرا لما تحققه من ترابط بين أجزاء الوطن وتعاون حقيقي بين أفرادها وهو أمر ضروري في المجتمعات التي تسعى إلى تحقيق التنمية الشاملة.

ومن النتائج السابقة يتضح أن السينما التسجيلية لا يزال عليها الكثير تجاه الإنسان في بيئتى الصحراء والريف، إذ هي عليها مسئولية تصوير الإنسان المصري في كل مكان من أرض المجتمع المصري – حضر، وريف، وصحراء- حيث يجب أن تنبع الأفلام من الواقع الحقيقي للمجتمع المصري، وأن تعطي مزيداً من الاهتمام للمرأة المصرية لتحسين مكانتها وصورتها لدى المشاهد.

دور السينما التسجيلية في تنشئة الطفل:

قدم لنا الأستاذ محمود سامي عطا الله في كتابه "الفيلم التسجيلي" أنه في سبيل التعرف على العلاقة بين السينما التسجيلية والطفل لا بد من الإشارة إلى عدة أمور تتمثل فى:

أولاً: أن الأطفال يمثلون جزءًا مهمًا من المجتمع، وإن احتياجاتهم لا بد وأن تلقى كل الاهتمام.

ثانياً: أن السينما تمتلك إمكانات كبيرة لتشويق الطفل وإثارة إعجابه وجذب انتباهه.

ثالثاً: أن انتشار التليفزيون أتاح للأطفال مشاهدة حصيلة كبيرة من البرامج، أغلبها ليست موجهة إليهم. ولا يخفى أن مشاهدة الأطفال لأفلام وبرامج الكبار توصلهم إلى حالة من النضج المبكر تتسبب في إصابتهم بالحيرة وعدم الثقة بالكبار.

رابعاً: أن غياب إنتاج سينمائي مخصص للأطفال يمثل قصوراً شديداً فى هذا المجال ويجب تداركه بأسرع ما يمكن.

وكل ذلك يؤكد على ضرورة البدء فى تخصيص جزء من ميزانيات الإنتاج فى مؤسسات وزارتى الثقافة والإعلام ومؤسسات قنوات التليفزيون لإنتاج أفلام للأطفال بمختلف نوعياتها وبالأخص الأفلام التسجيلية التى لا يختلف أحد على مدى أهميتها بالنسبة للطفل. ليس من أجل الترفيه عنه وتسليته فحسب، وإنما أيضا من أجل إشباع بعض الحاجات الضرورية لديه، وأهمها الحاجة إلى التعرف والاستطلاع، والحاجة إلى التآلف والتكيف الاجتماعي، والحاجة إلى التقليد للتعبير عن الذات.

ويُعد الفيلم التسجيلي من أفضل السبل لإشباع هذه الحاجات عند الطفل. والأفلام التسجيلية التى تصلح للأطفال هى: الأفلام التعليمية والأفلام التى تتناول مظاهر الطبيعة وأفلام الرحلات وأفلام الخيال العلمي المبسط، فضلاً عن الجرائد السينمائية التي تتناول أخبار وأعمال ونشاطات الأطفال فى كل أنحاء العالم، وهذه الأفلام لها قدرة كبيرة على توسيع آفاقهم بلا حدود سواء داخل الوطن أو على مستوى العالم كله.

وعن طريق الفيلم التسجيلي يصبح فى إمكان الطفل أن ينتقل من مكان إلى آخر، أي يصبح فى إمكانه أن يتخيل نفسه فى ظروف جديدة وأماكن جديدة. فبدلاً من أن ينتقل الطفل ماديا من مكان إلى آخر فإن الأفلام التسجيلية التى قد يشاهدها الطفل فى دور السينما أو فى التليفزيون أو فى عروض خاصة بالمدارس أو النوادي تستطيع أن تنقل إليه جميع هذه المناطق.

هذا بالإضافة إلى وظيفة التسجيل التاريخى التى يحققها الفيلم التسجيلي والتى من خلالها يمكن لأطفال الغد أن يشاهدوا أحداث الأمس ويستفيدوا بمعطياتها وخبراتها، فضلاً عن أن التسجيل يفيد كثيرا فى الربط بين الأجيال وفى نقل التراث والوصل بين الماضي والحاضر مما يساعد فى عملية التطبع والتنشئة الاجتماعية.

وللفيلم التسجيلى أيضاً إمكانات كبيرة فى المجالات التعليمية للأطفال، فهو

كوسيط سينمائى يكتسب كافة الإمكانات الحرفية لفن السينما، وأهمها: تجاوز حدود الزمان والمكان وتجاوز حدود الطاقة البشرية، وكلها إمكانات ذات فعالية كبيرة فى عملية التعليم.

وقد أدركت معظم دول العالم المتقدمة هذه الحقائق فكان اهتمامها المبكر بإنتاج أفلام خاصة للأطفال، ومن هذه الدول: بريطانيا والدانمارك وفنلندا وروسيا وألمانيا والنرويج وإيطاليا. مما يوضح أنه قد أصبح من الضرورى ألا نتخلف عن الركب، وأن نبدأ فى الاهتمام بسينما الأطفال إنتاجاً وعرضاً.

وهنا يبرز دور التليفزيون كوسيلة مهمة تمتلك إمكانات الإنتاج والعرض معاً، وتشير معظم الدراسات إلى أن علاقة الطفل بالتليفزيون تبدأ فى سن مبكرة، ولذلك فإن وجود التليفزيون داخل المنزل يعجل بقيام هذه العلاقة ويعمل على توطيد أواصرها.

كما أصبح التليفزيون من أكثر وسائل الإعلام انتشاراً بين الأطفال وهذا يؤهل التليفزيون لأن يكون الموجه التربوى للأطفال عندما يستخدم إمكاناته باتجاه إيجابى.

وللتليفزيون المصرى اهتمام واضح بالأطفال من خلال برامجه المتعددة، وله تجارب فى مجال البرامج التسجيلية للطفل.

ولكي تحقق الأفلام المخصصة للأطفال النتائج المرجوة منها، يجب أن يكون لدى من يتصدى للعمل فيها تلك الخاصية التى يسميها علماء الاتصال بـ "التقمص الوجداني" ويسميها علماء الاجتماع بـ "البصيرة الوجدانية" وهى قدرة الفرد على تصور أو تخيل نفسه فى مواقف الآخرين.

وفي النهاية نستطيع أن نحدد الإمكانات التي يتمتع بها الفيلم التسجيلي والتي من الممكن أن تساعد على إنجاز الوظائف والمهام التي سبق الإشارة إليها، وهي كما يلي:

أولاً: الفيلم التسجيلي وسيط مرئي مسموع يعتمد أساساً على الصورة، وهى لغة عامة يفهمها المتعلم والأمي على السواء، وهى بالنسبة للأمي أكثر تأثيراً من أية وسيلة أخرى.

ثانياً: الفيلم التسجيلي قصير المدة عادة، وهو يوصل رسالته سريعاً ومن أقصر الطرق.

ثالثاً: الفيلم التسجيلى يسهل توصيله إلى أى مكان عن طريق آلات العرض المتنقلة، كما يمكن عرضه فى التليفزيون فيعطيه إمكانية الانتشار فى المناطق الريفية التى وصل إليها الإرسال التليفزيوني. كما يمكن عرضه بالفيديو.

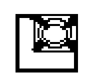
رابعاً: الفيلم التسجيلى وسيط عرض جماعي، بمعنى أن العرض الواحد للفيلم يمكن أن يشاهده عدد كبير من الناس، بحسب ما تستوعبه دار العرض، وأنه يمكن الاستفادة بهذه الميزة فى ترتيب مناقشات مع المتفرجين بعد انتهاء عرض كل فيلم، وهذا يساعد على تأكيد الرسائل التى يوجهها الفيلم، كما يساعد على تصحيح الأثر إذا كان سلبيا. فهذه المناقشات التى تحدث بعد عرض الأفلام ستساعد على تأكيد المضامين التى تحملها هذه الأفلام.

خامساً: الفيلم التسجيلى كوسيط سينمائى يكتسب - كما سبق وألمحنا- كافة الإمكانات الحرفية لفن السينما وجميعها إمكانات ذات فعالية كبيرة فى عمليات التعليم.

مستقبل الفيلم التسجيلي في مصر:

- تمر السينما التسجيلية في مصر بمرحلة مهمة من مراحل تطورها ، حيث أصبح لديها الآن العديد من المخرجين الدارسين الذين لو أتيحت لهم الإمكانات لكان لديهم القدرة على إحداث طفرة كبيرة في عالم السينما التسجيلية في مصر من أمثال: هاشم النحاس وداود عبد السيد وإبراهيم الموجي وغيرهم .

- ولا شك في أن هناك كمًا كبيرًا من المشكلات التي يعاني منها الفيلم التسجيلي في مصر، إلا أن مواجهة تلك المشكلات تتطلب زيادة دعم الدولة لهذا الفن ولتلك المجموعة من الفنانين، وزيادة فرص عرض الأعمال التسجيلية سواء من خلال دور العرض السينمائية أو من خلال دور التليفزيون سواء الأرضي أو الفضائي القادر على أن يصبح نافذة هامة تصل من خلالها الأعمال التسجيلية إلى جماهيرها المستهدفة.
- ومن الأمور الهامة أيضاً ضرورة أن ينال الفيلم التسجيلي نفس ما يناله الفيلم الروائي من اهتمام، سواء من جانب الدولة أو من جانب وسائل الإعلام أو من جانب النقاد، وذلك من خلال زيادة عدد المهرجانات سواء المحلية أو الدولية التي يمكن من خلالها عرض الأعمال التسجيلية المتميزة، وكذلك ضرورة زيادة عدد الجوائز الممنوحة وقيمتها المادية تشجيعاً للفنانين على الاهتمام بهذا المجال والاستمرار فيه .



ملخص الفصل الرابع

تناول هذا الفصل أهم الوظائف التي يقوم بها الفيلم التسجيلي في المجتمع، وكذلك أهم استخداماته في مجال التنمية، حيث تم استعراض علاقة الإنتاج التسجيلي بالمجتمع من خلال شرح الدور الذي يقوم به الفيلم التسجيلي من خلال مساهماته في طرح المشكلات الموجودة واقتراح حلها، كما استعرض التسجيل التاريخي للأحداث الهامة والوقائع المختلفة، وإعلام الجماهير بالمنجزات القومية الهامة، وتدعيم القيم التنموية، كما يسهم الفيلم التسجيلي في تعليم المهارات، والإرشاد والتوجيه، وتدعيم الاتجاهات المؤيدة لفكرة تنظيم الأسرة، كما أن للفيلم التسجيلي دوراً هاماً في مجال التعليم وترقية الحس الجمالي، أما الدور الخارجي للفيلم التسجيلي فيظهر من خلال عرض صورة مصر الإيجابية في الخارج، ولا يخفى الدور الهام للفيلم التسجيلي في تكوين الصورة الذهنية الإيجابية للشعوب والأمم الخارجية. أما عن دور السينما التسجيلية بالنسبة للأطفال؛ فهو من الأدوار الهامة لهذا الفن إيماناً بأن الأطفال يمثلون جزءاً مهماً من المجتمع، وبالتالي فإن احتياجاتهم لا بد وأن تلقى كل الاهتمام والعناية، ولذلك فإن غياب الإنتاج السينمائي العربي للأطفال يمثل قصوراً واضحاً يجب تداركه بسرعة، وذلك من خلال إنتاج أفلام مخصصة للأطفال لإشباع بعض الحاجات الضرورية بالنسبة له، ولا شك في أن الأفلام التسجيلية، وتلك التي تتناول مظاهر الطبيعة وأفلام الرحلات وأفلام الخيال العلمي المبسط، يمكن أن تساعد في تقديم جرعة طيبة من المعلومات التي تسهم في تنمية معلومات الأطفال وخبراتهم، فضلاً عن وظيفة التسجيل التاريخي التي يحققها الفيلم التسجيلي والتي من خلالها يمكن للأطفال أن يتعرفوا على أحداث الماضي ويستفيدوا منها، فضلاً عما يقدمه الفيلم التسجيلي من انعكاسات للواقع في المجالات التعليمية للأطفال.

أسئلة على الفصل الرابع

س١: تحدث عن أهم الوظائف التي يقوم بها الفيلم التسجيلي في المجتمع المصري.

س٢: اشرح دور الفيلم التسجيلي في تنمية المواطن المصري وإشباع احتياجاته.

س٣: اشرح الدور الذي يمكن أن تقوم به السينما التسجيلية تجاه الأطفال .

س٤: كيف يمكن أن تكوِّن صورة ذهنية إيجابية عن المجتمع الإسلامي في الخارج من خلال الإنتاج التسجيلي؟

مراجع الباب الأول

١- خالد أبو قوطة، استخدام التكنولوجيا الحديثة في الإنتاج التليفزيوني : دراسة علي الإنتاج التسجيلي الفلسطيني، رسالة ماجستير غير منشورة (القاهرة: جامعة الدول العربية: معهد البحوث والدراسات العربية، قسم الدراسات الإعلامية ، ٢٠٠٧) .

٢- سلوى إمام علي، الأفلام التسجيلية في جمهورية مصر العربية: نشأتها وتطورها ودورها الإعلامي، رسالة دكتوراة غير منشورة (جامعة القاهرة: كلية الإعلام، ١٩٨٢) .

٣- صلاح حافظ، عشرون فيلما تسجيليا عن الحياة والفن في مصر (القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٢) .

٤- طارق سيد أحمد، فن الكتابة الإذاعية والتليفزيونية (الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية ، ٢٠٠٥) .

٥- عبد القادر التلمساني ، السينما التسجيلية المصرية في ٧٥ عاما (القاهرة: سلسلة كتب بريزم ، ١٩٩٩) .

٦- علي أبو شادي، أفلامنا التسجيلية وجوائزها الدولية (القاهرة: المركز القومي للسينما، ١٩٩١).

٧- فورسيث هاردي، السينما التسجيلية عند جريرسون، ترجمة: صلاح التهامي (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، د.ت) .

٨- كمال أحمد شريف ، خالد علي عويس ، التصوير السينمائي (التسجيلي) (القاهرة ، بدون تاريخ) .

٩- محمد عبد الله، تجارب في السينما التسجيلية المصرية (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤) .

١٠- محمود سامي عطا الله ، الفيلم التسجيلي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥) .

١١- محمود سامي عطا الله، الفيلم التسجيلي وبناء الإنسان المصري (القاهرة: دار المعارف ، ١٩٨٠) .

١٢- مستقبل السينما التسجيلية في مصر (القاهرة: المركز القومي للسينما، ١٩٩٠) .

١٣- من الأدب السينمائي: عشرون فيلما تسجيليا عن الحياة والفن في مصر (القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٢).

١٤- منى الحديدي، السينما التسجيلية الوثائقية في مصر والعالم العربي، (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٨٣) .

١٥- مني الحديدي، الفيلم التسجيلي: تعريفه، اتجاهاته، أسسه، قواعده (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٨٢) .

١٦- منى الحديدي، سلوى إمام، أسس الفيلم التسجيلي: اتجاهاته واستخداماته في السينما والتليفزيون (القاهرة: دار الفكر العربي، ٢٠٠٢).

١٧- هاشم النحاس، الإنسان المصرى علي الشاشة (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦) .

18- Keith Beattie, Documentary Screens: Non-Fiction Film and Television (London: Palgrave, 2004).

19- Michael Renov, Theorizing Documentary (New York: Routledge, 1993).

20- Steven Bernstein, Film Production, 2nd Edition (London: Focal Press, 1994).

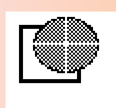
الباب الثانى

مفهوم الفيلم التسجيلي وحرفية إنتاجه

دكتورة / صفا فوزى على محمد عبد ا

مدرس بقسم الإذاعة والتليفزيون

كلية الإعلام – جامعة القاهرة



الفصل الخامس

مفهوم الفيلم التسجيلي وأوجه مقارنته بالفيلم الروائى

الأهداف:

بعد دراسة هذا الفصل، يجب أن يكون الدارس قادراً على أن:

١- يتعرف مفهوم الفيلم التسجيلي.

٢- يلم بالقواعد الرئيسية للإنتاج التسجيلي.

٣- يتعرف البدايات الأولى لمصطلح الفيلم التسجيلي.

٤- يحدد القواعد الأساسية للسينما التسجيلية عند جريرسون وبول روثا.

٥- يعرف مبادئ البناء التسجيلي ووظائفه وتأثيراته.

٦- يحدد الخصائص العامة للفيلم التسجيلي.

٧- يعرف عوامل ظهور الاتجاه التسجيلي وأسباب انتشاره.

٨- يتعرف حدود الفيلم التسجيلي.

٩- يتمكن من المقارنة بين الإنتاج التسجيلي والإنتاج الروائي، والتعرف على أوجه التشابه والاختلاف بينهما.

١٠- يذكر أهم مهام ووظائف المخرج التسجيلي.

١١- يعرف طبيعة وحدود استخدام عنصر التمثيل في الفيلم التسجيلي.

العناصر:

- مفهوم الفيلم التسجيلى.
- القواعد الرئيسية للإنتاج التسجيلى.
- البدايات الأولى لمصطلح الفيلم التسجيلي.
- القواعد الأساسية للسينما التسجيلية عند جريرسون وبول روثا.
- مبادئ البناء التسجيلي ووظائفه وتأثيراته.
- الخصائص العامة للفيلم التسجيلي.
- عوامل ظهور الاتجاه التسجيلي وأسباب انتشاره.
- حدود الفيلم التسجيلى.
- المقارنة بين الإنتاج التسجيلي والإنتاج الروائي، وأوجه التشابه والاختلاف بينهما.
- أهم مهام ووظائف المخرج التسجيلي.
- طبيعة وحدود استخدام عنصر التمثيل في الفيلم التسجيلي.

المفاهيم المتضمنة:

- الفيلم التسجيلي Documentary Film.
- التسجيل والتوثيق والكشف والحفاظ على التراث To Record, Reveal, or Preserve.
- الإقناع والترويج والدعاية To Persuade or Promote.
- التحليل والتساؤل والاستفهام To Analyze or interrogate.
- التعبير To Express.
- جهاز التليسين Tèlècine projector.
- المخرج "Director, Metteur en Scène, Rèalisateur" .

الفصل الخامس

مفهوم الفيلم التسجيلي وأوجه مقارنته بالفيلم الروائي

تمهيد:

يخصص هذا الفصل لتحديد مفهوم أو مصطلح الإنتاج السينمائي التسجيلي، من خلال إلقاء الضوء على: التعريفات المختلفة لهذا المفهوم، وخصائص الفيلم التسجيلي ومناقشة سماته المميزة، وأوجه التشابه والاختلاف بين الإنتاج التسجيلي والإنتاج الروائي، وذلك باستعراض وتحليل بعض مما ورد من تعريفات لمفهوم السينما التسجيلية عامة، وأشكال الإنتاج التسجيلي خاصة والفيلم التسجيلي بصفة أخص، حتى يأتي استخدامنا كدارسين أو ممارسين إعلاميين في مجال الإنتاج السينمائي أو التليفزيوني أو العلاقات العامة أو نقاد صحفيين لمصطلح الفيلم التسجيلي Documentary Film - كما يطلق عليه في دول المشرق العربي، والفيلم الوثائقي كما يطلق عليه في دول المغرب العربي- دقيقاً ومبنياً على فهم واستيعاب كامل للأسس التي تميز هذا الشكل الفني من الإنتاج السينمائي، والذي أخذ طريقه إلى الإنتاج التليفزيوني مع انتشار القنوات التليفزيونية العامة والمتخصصة، المحلية والقومية والدولية، حيث أصبح الاعتماد على الفيلم التسجيلي في كثير من القنوات – سواء كمادة مستقلة أو في إطار البرامج – من الأمور الملحوظة خاصة في البرامج الإخبارية والتعليمية والثقافية.

مفهوم الفيلم التسجيلى:

بالتفسير اللغوي البسيط لمصطلح الفيلم التسجيلي نجد أنه يتضمن تسجيلاً لشيء، وأن هذا الشيء لكي يتم تسجيله لا بد أولاً أن يكون موجوداً في الواقع وحقيقيًا، بمعنى أن يكون واقعاً ملموساً وليس معنى مجرداً.

وقد أصدر ***الاتحاد الدولي للسينما التسجيلية في عام ١٩٤٨*** تعريفاً شاملاً للفيلم التسجيلي جاء فيه أنه يتضمن: (كافة أساليب التسجيل على فيلم لأي مظهر للحقيقة يتم عرضه إما بأسلوب التصوير المباشر أو بإعادة بنائه بصدق وعند الضرورة، وذلك لحفز المشاهد إلى عمل شيء أو لتوسيع مدارك المعرفة والفهم الإنسانية أو لوضع حلول واقعية لمختلف المشاكل في عالم الاقتصاد أو الثقافة أو العلاقات الإنسانية).

أما التعريف الذي ورد ***بالموسوعة البريطانية الجديدة*** للفيلم التسجيلي فهو: "أنه نوع من الأفلام السينمائية غير الروائية، بمعنى أنه لا يتضمن قصة ولا خيالاً، وهو يتخذ مادته السينمائية من واقع الحياة، فيصور هذا الواقع ويفسر حقائقه المادية، أو يعيد تكوين هذا الواقع وتعديله بشكل يعبر عن الحقيقة الواقعة، هادفاً بذلك إلى تحقيق غرض تعليمي أو غرض ترفيهي".

وفي ***عام ١٩٧٣*** صدرت في مصر الطبعة الأولى من ***معجم الفن السينمائي*** تأليف **أحمد كامل مرسي** و **د. مجدي وهبة**، وجاء فيه التعريف الآتي للفيلم التسجيلي على أنه: (نوع من الأفلام غير الروائية لا يعتمد على القصة والخيال، بل يتخذ مادته من واقع الحياة سواء أكان ذلك بنقل الأحداث مباشرة كما جرت في الواقع أم عن طريق إعادة تكوين وتعديل هذا الواقع بشكل قريب من الحقيقة الواقعية).

ففي كل مكان وأى مكان تقوم فيه الكاميرا بتصوير شيء في موقعه الحقيقي كما هو في الواقع يعد فيلماً تسجيلياً، ومن ثم يدخل في نطاق هذا المصطلح تلك الأفلام الإخبارية التي يطلق عليها الجرائد أو المجلات السينمائية، والأفلام العلمية والتعليمية والأفلام التي يطلق عليها (أفلام المعرفة) أو أفلام المعارف العامة والمحاضرات، وكل من هذه الأنواع يخدم هدفاً معيناً ويتناول موضوعه من وجهة نظر خاصة وبأسلوب مختلف، وعلى ذلك فالجرائد الإخبارية ليست إلا مجموعة من اللقطات السريعة التي تسجل أحداثاً أو مناسبات معينة.. ومن ثم تعتمد على أسلوب الملاحظة السريعة والمهارات

الصحفية المعروفة، والمعالجة الخاطفة السطحية للموضوع.. وكذلك فإن أفلام المعرفة لا تقوم عادة على البناء الدرامي المؤثر ولا تأبه بمعالجة موضوعاتها بهذه الطريقة، بل تكتفي بالوصف والعرض من خلال تعليق يصاحب اللقطات التي تم ترتيبها على نحو معين يستهدف توصيل النتائج أو المعلومات المطلوبة إلى المشاهدين.

وعلى ضوء ما تقدم يمكن القول بأن **الأفلام التسجيلية أو السينما التسجيلية بصفة عامة إنما ترتكز على ثلاث قواعد رئيسية** هي:

أولاً: أنها تستمد مادتها من واقع المكان الذي يجرى تصويرها فيه، حيث تتناول مظاهر الحياة المختلفة في واقعها الفعلي الحقيقي، وبالتالي فإنها تتعامل مع عناصر واقعية حقيقية غير مؤلفة أو متخيلة، وتتكون لقطاتها ومشاهدها من الحدث الواقعي وتكون القصة هي المكان والمكان هو القصة.

ثانياً: يجرى تنظيم المادة على ضوء فهم الواقع فهماً ناضجاً ودقيقاً وبعد دراسة وافية ومتأنية، وبذلك يقوم الفيلم التسجيلي بتوظيف عناصر الواقع لتفسير الموضوع أو الحدث.

ثالثاً: تقدم المادة في قالب جذاب يعتمد على البناء الدرامي كأساس فني ولا يقف عند حدود الوصف السطحي للموضوع.

وكانت الأفلام التسجيلية دائماً جزءًا مهماً من الإنتاج السينمائي والتليفزيوني، فمنذ البدايات المبكرة لظهور فن السينما في نهاية القرن التاسع عشر ظهر اتجاهان للإنتاج السينمائي، أحدهما استخدم السينما لرواية قصص خيالية ومؤلفة بشأن شخصيات إنسانية للمشاهدين، وتطور هذا التوجه وفقاً لخصائص الفيلم السينمائي الروائي التجاري الذي قدمته استوديوهات هوليود، أما التوجه الآخر فقد استخدم السينما ببساطة لتسجيل أو توثيق الواقع كما ظهر في الأفلام السينمائية القصيرة التي قدمها **الأخوان لوميير Lumiere** منذ **عام ١٨٩٥** مثل **" العمال يغادرون المصنع Workers Leaving a Factory "** ، أو **" وصول القطار للمحطة Train Arriving at a Station"** ، وكلا الاتجاهين استمر في الانتشار والتطور

إلا أن الأفلام الروائية كانت لها السيطرة من الناحية التجارية.

واستخدم لفظ **"الأفلام التسجيلية"** لوصف النوعية الثانية من الأفلام لأن الفيلم هنا يكون أشبه إلى **الوثيقة Document** التي تسجل الواقع وتوثقه ولكن بطريقة خلاقة على الشاشة، كما أنه مشتق أيضاً من **اللفظ اللاتيني Doceo** والذي يعني التحذير والنصيحة، فغالباً ما تدور الأفلام التسجيلية حول التحذير والنصح والإرشاد والتوجيه والدعاية بشأن القضايا المهمة على مستوى العالم المحيط بنا.

ولقد ظهر تعبير الفيلم التسجيلي مع البدايات الأولى للإنتاج السينمائي من خلال **الفرنسيين** الذين استخدموه لوصف الأفلام الأولى التي تناولت تغطية رحلات الهواة أو الرحالة من خلال اختراع **لويس لوميير Louis Lumière** لأول جهاز لالتقاط الصور السينمائية المتحركة **سنة ١٨٩٥**. وفي هذا الإطار جاء التعبير في البداية معبراً عن تسجيل لأنشطة الرحلات كوثيقة مرئية عن المكان أو الظواهر الطبيعية أو نشاط بعض الأفراد، مما أوجد خلطاً استمر لحين تحديد خصائص الإنتاج التسجيلي بقوالبه المختلفة من صحافة سينمائية وأفلام التدريب والأفلام الإرشادية والفيلم التسجيلي خاصة والذي يمثل نمطاً فنياً وقالباً له أسسه وأهدافه وتقنياته، وهذا ما سنعرض له في هذا الفصل بالتفصيل.

البدايات الأولى لمصطلح الفيلم التسجيلي:

كان **الفرنسيون** هم **أول من استخدم عبارة Film Documentary** لوصف الأفلام التي أقبل على تصويرها هواة الرحلات **في مطلع القرن العشرين** مستخدمين في ذلك اختراع لويس لوميير Louis Lumière لأول جهاز لالتقاط الصور السينمائية المتحركة منذ عام ١٨٩٥. وهكذا ظهر مصطلح الأفلام التسجيلية في البداية معبراً عن **أفلام الرحلات Film de voyage** وهو ما جعله يعني – في المقام الأول – تسجيلاً وثائقياً لنشاط معين، وهو ما لا يعبر عن مفهوم الفيلم التسجيلي الحديث، كما سيتضح من مناقشة تعريفات الفيلم التسجيلي التي أوردها المنظرون والنقاد والباحثون بدءًا من **جون جريرسون John Grierson** أول من وضع تعريفاً محدداً لما يجب أن

يطلق عليه فيلم تسجيلي Documentary Film وذلك في مقال له نشر **سنة ١٩٢٦- ناقداً فيلم " موانا Moana " لروبرت فلاهرتي Robert Flaherty** ومعلقاً عليه- ومن هنا ربط الكثيرون بين جريرسون وفلاهرتي كرائدين للحركة التسجيلية في العالم .

فكان **المخرج البريطاني جون جريرسون** هو أول من استخدم مصطلح الفيلم التسجيلي مشيراً إلى قدرة الوسيلة على أن تقدم وثيقة مرئية بشأن حدث ما أو موضوع ما، وبالرغم من التزام جريرسون Grierson الصارم بالقدرات التعليمية والديمقراطية للأفلام التسجيلية، إلا أنه أوضح بطريقة صريحة أن هذه الأفلام هي نوعية مميزة من الأفلام السينمائية لها أسلوبها المميز مقترحاً أن السينما ليست فناً فقط كما أنها ليست ترفيهاً فقط، ولكنها شكل من أشكال النشر والتعبير الذي قد يتم من خلال مئات الأشكال والأساليب لمئات من فئات الجماهير المستهدفة المختلفة.

فالشكل التسجيلي هو أحد طرق أو أساليب أو أنواع الإنتاج السينمائي، والذي كما عرفه **جريرسون** يستهدف **المعالجة الخلاقة للواقع**، مؤكداً أيضاً على أن هذه النوعية من الأفلام في حد ذاتها لا تشتمل على الحقيقة كاملة، وهذا التحكم (أو المعالجة) أو التلاعب بالمواد السمعية المرئية يشمل تسجيل الواقع بالإضافة إلى تقرير بشأن هذا الواقع، وهذا التصوير للواقع من خلال الأفلام التسجيلية يختلف بطريقة أساسية عن كل الأشكال الأخرى التي تقدم هذا الواقع أو تحاول تصويره، وذلك لأن هذا الواقع لا يكون كاملاً، فالفنان التسجيلي لا يعتمد على ذاكرته لتذكر الأحداث، وإنما يقدم ما حدث بالفعل ويصوره بل ويشارك في هذا الحدث، وهنا يبقى من الضروري أن نحدد المدى الذي يتدخل من خلاله القائمون على صناعة الفيلم في عملية تصوير هذا الواقع وتقديمه بطريقة خلاقة على الشاشة، والذي يتحدد على أساسه أشكال الإنتاج التسجيلي المختلفة.

وأكد **جريرسون** في حديثه عن الفيلم التسجيلي أننا أمام فن قائم على أساس الصور الفوتوغرافية يعتمد في جوهره على الملاحظة، ومع ذلك فقد كان نمو

التقليد الواقعي في السينما بطيئاً. فعندما أدار **لوميير** أول شريط تاريخي إنما فعل ذلك في بهجة وطرب على نحو ما يفعل الهواة اليوم، فقد كانت آلة التصوير المتحركة الجديدة لا تزال في رأيه آلة تصوير الحياة من حوله، فبدأ بتصوير عماله وهم خارجون من المصنع وكان هذا الفيلم الأول فيلماً تسجيلياً، واستمر يصور بشكل طبيعي أفراد أسرته بكامل عددهم. وبدا للحظة أن السينما كانت بسبيل تحقيق غايتها الطبيعية من حيث اكتشاف الجنس البشري وكان كل شيء مهيأ لهذا الهدف وكان في وسعها أن تنتقل إلى أى مكان وترى الحقيقة عن كثب فكان من الطبيعي أن يصبح تسجيل العالم الحقيقي رسالتها الأولى.

لكن السينما لم تبق على حالها في هذا الفن الجديد الغض، فن الملاحظة والواقع. وهكذا اهتمت بعمل الصلة بالمسرح ولم تعد ما كان يتصوره فيها أهل الدين من براءة ولم يكد يمر وقت طويل على **فيلم العمال وهم خارجون من المصنع، والغلام وهو يتناول التفاحة** حتى قفز الفيلم قفزة واسعة في رحلة إلى القمر وما هي إلا سنة أو سنتان حتى كانت الرحلة كاملة التفاصيل إلى الشيطان. وسرعان ما احتشد الفيلم بعناصر الإغراء الجنسي والخدع والحرفية الفنية وحلت محل فكرة تسجيل الحقيقة والواقع، وانتهي معها عنصر البهجة والسعادة بما يشاهده الإنسان في السينما من واقع حياته.

وخلال مراحل التطور كانت المناظر الطبيعية والأشخاص الحقيقيون هم قوام الفيلم، إذ إن ذلك كان أقل نفقة من حيث اقتصاديات الإنتاج في الأيام الأولى قبل أن نتعلم إعداد ضوء الشمس صناعياً، وقبل أن نتقن فن النماذج والجمع بين المناظر الخارجية ومناظر الاستوديو والعرض السينمائي الخلفي، فكان من الأرخص تصوير القصة في موقع طبيعي، وكان من أثر ذلك توفير الجو الطبيعي لا لمكان أحداث القصة فحسب بل لفكرتها أيضاً. وجاء وقت كان اتجاه السينما فيه الاستعانة بكل طاقاتها في فن المناظر الصناعية بخدعها وحيلها داخل الاستوديو ابتداءً من الستائر السوداء المنقوشة والأعمدة الجوفاء إلى مواد اللصق والطلاء الكيميائية والزجاج المدهون الذي كاد أن يصبح أقرب العناصر جميعاً إلى الواقع.

وقد وجد الفيلم المجال الأعظم والأيسر والأروع، فكلما كانت الملاحظة أو الفكرة التي يعالجها الفيلم بعيدة عن الكيان الاجتماعي بما لا يثير الاعتراض كانت احتمالاتها على الشاشة أكبر، وانهالت بالآلاف الأفلام التي تصور المناظر الطبيعية وعادات الناس المألوفة تصويراً جميلاً . وإن خلت مادتها من عنصر الإثارة حتى وقت قريب بحيث ينتهي الفيلم بالعبارة المأثورة " وداعاً يا... فلان " بما يثير الحنين والحس المرهف، ثم هناك ذلك العدد الضخم الرائع من أفلام الطبيعة وهي أجمل وأرق وأعمق في فكرتها لأنها أبعد عن الإنسان البائس. من ذلك دراسة حياة الطيور والأحياء المائية وحياة النبات وما تقتضيه من أبحاث ميكروسكوبية وحيل الحركة البطيئة والسريعة، وهنا جاء الجمال ليسكن صرح الحقيقة، ولم يكن ثمة عائق أو ثغرة في التحليل الكفء الدقيق بالسينما البطيئة لما يحدث للقذائف والطلقات وكرات الجولف والعمال خلال العمل.

وقد خطت السينما خطوات رائعة في ميدان الملاحظة المفيدة النافعة، وقدمت أجل الخدمات للبحث العلمي، كما حدث في **فيلم "أبحاث السرطان"** بمعرفة **دكتور كانتى في بارت**، وهو الفيلم الذي يعاون رجل الصناعة ورجل البيع كليهما على السواء.

وكانت **روسيا** من أوائل الدول التي تم فيها تصوير سينمائي لتسجيل الكثير من الأحداث التي وقعت أثناء سعى **" البولشفيك "** للاستيلاء على السلطة.. وقد اعتبرت الشرائط السينمائية التي تم تصويرها في **العقدين الأول والثاني من القرن العشرين** لتلك الأحداث نوعاً من التأريخ السينمائي التسجيلي للثورة البلشفية.

ولقد جاء تعريف **جريرسون** للفيلم التسجيلي بأنه: المعالجة الخلاقة للواقع. حيث ميزه عن غيره من أشكال الإنتاج التسجيلي بقوله: " إن أشكال الإنتاج التسجيلي هي تلك الأفلام التي تصور عناصر الطبيعة سواء كان ما تصوره مواد خاصة بالجرائد أو المجلات السينمائية أو أفلام المعرفة ذات الشكل الدرامي أو التي تعتمد على الاستطراد أو الأفلام التعليمية أو الأفلام العلمية ".

وبالتالي يمكن تبويب أو حصر القواعد الأساسية للسينما التسجيلية عند جريرسون فيما يلي:

١- تستمد السينما التسجيلية مادتها من واقع المكان الذي يتم فيه التصوير ومن واقع الحياة بأشخاصها الحقيقيين.

٢- التفرقة بين الوصف والدراما، أي التمييز بين الأسلوب الذي يقتصر على وصف القيم السطحية للموضوع والأسلوب الذي يكشف عن حقائقه بطريقة فعالة.

٣- تنظيم المادة الواقعية المستمدة من واقع الحياة واختيارها وإعادة ترتيبها بأسلوب فني يعكس وجهة نظر المخرج، بمعنى معالجتها وتناولها وعرضها بشكل فني خلاّق.

٤- اعتماد الفيلم التسجيلي وقيامه على الملاحظة والانتقاء من الحياة نفسها، ومعايشة الأحداث أو الأماكن أو الأشخاص الذين يدور حولهم الفيلم.

وقد فتح تعريف **جريرسون** للفيلم التسجيلي " المعالجة الخلاّقة للواقع " آفاقاً واسعة أمام التسجيليين كي يصوغوا ذلك الواقع بما فيه من أحداث ومشكلات وقضايا وأماكن وأشخاص بشكل فني مؤثر، بحيث لا يقتصر عمل مخرج الفيلم التسجيلي على مجرد نقل الواقع وتسجيله بالكاميرا السينمائية – بمعنى توثيقه أو نسخه – متعللاً بأن في تمسكه وتقيده الشديد بالواقع ما يمنح إنتاجه صفة التسجيلية، بل يبحث المخرج التسجيلي فيما حوله ويختار عناصر موضوعه ويحددها من الواقع مرتباً إياها بحيث تؤدي في النهاية إلى نتيجة معينة وتأثير مقصود بالنسبة للمشاهد المستهدف مع مراعاة أن الواقع الأكبر يصلح وحده موضوعاً للفن الهادف، أما الواقع الأصغر فلا يصلح للفيلم التسجيلي.

ومنذ أن استخدم **جريرسون** مصطلح الفيلم التسجيلي شاع استخدامه بعد ذلك لتسمية جميع الأفلام غير الروائية. ولكن بعد أن انتشر الفيلم التسجيلي .. خاصة بعد ظهور التليفزيون، وتعددت مجالات استخدامه واتسعت المساحة التي يعمل

فيها، وأصبح يغطي عدداً كبيراً من الموضوعات في مختلف المجالات الثقافية والسياحية والتعليمية والإعلامية والاجتماعية والفنية. فقد أصبح مصطلح الفيلم التسجيلي قاصراً كمسمى عن احتواء كافة نوعيات الأفلام التسجيلية، وبدأ يظهر لهذا النوع من الأفلام مسمى جديد هو "الفيلم غير الخيالي".

وحدد **جريرسون** القواعد الأساسية للعمل في حقل السينما التسجيلية كما يلي:

١- نحن نؤمن بأن السينما تملك القدرة على الانتقال إلى أنحاء كثيرة من العالم لتراقب ما يجري في الحياة ذاتها وتنتقي منه ما يناسبها، ونؤمن بأن في وسعنا استغلال هذه المقدرة لخلق شكل فني حيوي جديد. فأفلام الاستوديوهات تتجاهل إلى حد كبير مقدرة السينما على عرض العالم الحقيقي على الشاشة، ويكتفي رجال الاستوديوهات بتصوير قصص تمثيلية تدور وسط مناظر صناعية يشيدونها، أما السينما التسجيلية فإن مهمتها تصوير المنظر الحقيقي الحي والقصة الحقيقية الطبيعية.

٢- نحن نؤمن بأن استخدام الإنسان الحقيقي من غير الممثلين والمنظر الطبيعي بدلاً من الصناعي يساعدنا على تقديم أفلام تفسر لنا العالم الحديث، ونؤمن أن هذا يتيح للسينما فيضاً زاخراً من المواد، كما يتيح لها من الفرص ما يجعلها تنتج مليون فيلم وفيلم. بل إن ذلك ليمنح السينما القدرة على أن تسجل أحداثاً مهمة ومعقدة مما يحدث في العالم الحقيقي تفوق كل ما يمكن أن يخطر على خيال الإنسان، وكل ما يستطيع خلقه رجال الاستوديو بمعداتهم المتنوعة.

٣- ونحن نؤمن أيضاً أن مثل هذه المواد والقصص التي تنقلها من عناصرها الخام قد تكون أكثر دقة " وأكثر واقعية بالمعنى الفلسفي" من الأحداث التي يعاد تمثيلها. ولا ريب في أن التعبير التلقائي المنبعث من القلب تكون له أهميته الخاصة عندما نراه على الشاشة. والسينما تملك مقدرة رائعة تمكنها من أن تضفي وقاراً على الحركة التي خلقتها التقاليد أو التي عفا عليها الزمن. وفي داخل الحدود الحتمية للشاشة تقدم

لنا السينما الحركة وتتيح لها أكبر قدر من التنظيم سواء من حيث الزمن أو المساحة. أضف إلى ذلك أن في وسع الأفلام التسجيلية أن تلم بقدر وثيق من المعرفة وأن تبلغ حداً من التأثير العميق لا يمكن أن تبلغه الوسائل الصناعية في الاستوديوهات ولا التمثيل الدقيق الذي يؤديه الممثلون العالميون.

ويقول **جريرسون**: " كل ما أريد أن أؤكده بالنسبة للأفلام التسجيلية هو أنها في نفس الوقت الذي تستخدم فيه المناظر الحقيقية والأشخاص العاديين، تتاح لها الفرصة للخلق الفني أيضاً، وأريد أن أوضح كذلك أن الأسلوب التسجيلي في العمل السينمائي هو أسلوب متميز تماماً بقدر ما يتميز الشعر عن الرواية مثلاً. وحينما يستخدم الفيلم التسجيلي مادة له مختلفة عن مادة الفيلم الروائي، فإنه يعالج هذه المادة بأهداف جمالية مختلفة عن تلك التي تهدف إليها الاستوديوهات. وفي اعتقادي أن الأسلوب التسجيلي يتميز بخصائص مختلفة عن أسلوب الأفلام الروائية إلى الحد الذي يجعلني أؤكد أن المخرج الشاب لا يستطيع بشكل طبيعي أن يمارس الأسلوب التسجيلي وأسلوب الاستوديوهات في وقت واحد".

أما **الكاتب والمخرج الإنجليزي بول روثا Paul Rotha** فقد ذكر أن سمات الفيلم التسجيلي تتمثل فى الآتى:

١- اعتماده على الفكرة Idea أو التيما – أى الفكرة الرئيسية – Theme بدلاً من الحبكة Plot التي يعتمد عليها الفيلم الروائي.

٢- عدم اهتمامه بأحداث أو أشخاص أو أماكن ملفقة من صنع الخيال وإنما يصور العالم الحقيقي أساساً، وليس له علاقة بنظام النجوم وشباك التذاكر.

٣- يتوافر فيه أكبر قدر من الوضوح والمباشرة، وهذا ما يتحقق من خلال تتابع منطقي محكم لعناصره، فهو يعتمد على مخاطبة العقل – أساساً – ومنه ينتقل إلى المشاعر والأحاسيس والوجدان.

ويفضل **بول روثا** أن يلقي الفيلم التسجيلي الضوء على الماضي ويشرح

الحاضر ويثري المستقبل ويغذيه، ويطالب بأن يكون صانع الفيلم رجل اجتماع وفناناً أيضاً، يعتمد على كاميراته للتعبير عن آرائه ووجهة نظره.

وشهدت السنوات الأخيرة إعادة اكتشاف الفيلم التسجيلي وتحوله من اتجاهه الثقافي وتقاليده التي كانت تنطوي على الجفاف والحدة والاقتصار على الحقائق ومتابعة أحداث الحياة اليومية، وحدث تحول نحو الاعتراف اللائق بدور الفيلم التسجيلي باعتباره نموذجا أو أسلوبا للإنتاج السينمائي والتليفزيوني الذي يمكن أن يرفه ويحث ويقنع ويحرض ويؤثر على الجماهير عاطفياً، ويعرف **بيتر مور Peter Moore** - المسئول عن الإنتاج التسجيلي بإحدى القنوات التليفزيونية **(عام ١٩٩٧)** - الأفلام التسجيلية قائلا: "إن الفيلم التسجيلي في حالة دائمة من الأزمة، وأيضاً القائمين على إنتاج هذه النوعية من الأفلام، والذين يعدون أشخاصاً يتمتعون بحس نقدي عال، ويحولون حسهم النقدي هذا إلى أسلوب إبداعي في نقل الواقع بطريقة خلاقة على الشاشة".

وتقليدياً يتم تعريف الفيلم التسجيلي بأنه يقوم بتسجيل وتوثيق الحقائق والواقع والأحداث الحقيقية بطريقة محايدة وموضوعية كما تحدث في الواقع، ويصور الشخصيات كما تعيش وتتصرف وتتحدث بالفعل، ويسجل الحياة الحقيقية كما تبدو بطريقة عفوية تلقائية بدون تدخل أو وسيط، وبينما هذا هو - غالباً - الحال عند تسجيل المادة الخاصة بالفيلم التسجيلي، إلا أنها نادراً ما تنطبق على الفيلم التسجيلي نفسه، لأن هذه المواد لا بد أن يتم ترتيبها وتنسيقها وإعادة تشكيلها ووضعها بأسلوب ينطوي على التسلسل أو التتابع المنطقي، وحتى عند تصوير المواد واللقطات المصورة للفيلم التسجيلي فإن القائمين على إنتاج هذه الأفلام يجب أن يقوموا بخيارات تتعلق بـ: ما الذي سيتم تصويره؟ وزوايا التصوير وأحجام اللقطات والإضاءة... مما ينتج عنه في النهاية عرض لهذا الواقع أو هذه الحقائق بطريقة معينة تحمل وجهة نظر ومعالجة محددة. وفي الواقع، فإن الأفلام التسجيلية العظيمة أو ذات القيمة يجب أن تكون أفلاماً تحليلية لا تقتصر فقط على نقل الواقع وإنما تمتد أيضاً إلى تحليله، أي يجب أن تقوم الأفلام التسجيلية بتقديم زاوية أو جانب من الواقع

والذي يجب أن تعالجه ليس كحقيقة مطلقة يتم ملاحظتها وإنما باعتباره واقعا اجتماعيا وتاريخيا لا يمكن فهمه إلا من خلال توضيح العوامل والقوى التي تتحكم فيه والأطر التى تم التصوير فيها، كما أن القائمين على إنتاج الأفلام التسجيلية يتدخلون في عملية نقل هذا الواقع بطريقة تمحو أي ادعاء بالموضوعية أو الحيادية. وفى الواقع، فإنهم يقدمون الموضوع أو القضية من خلال وجهة نظرهم أو رؤيتهم أو معالجتهم الخلاقة لهذا الواقع.

وبالتالي، فإنه من الأهمية أن نؤكد على أن الأفلام التسجيلية مثلها مثل الأفلام الروائية يتم بناؤها وإنتاجها بطريقة خلاقة مبدعة، ولا يجب أن يتم النظر إليها باعتبارها تسجل الواقع أو الحقائق فقط، ولكن باعتبارها نوعاً آخر من تقديم أو تمثيل الواقع، فالأفلام التسجيلية نادراً ما تكون بريئة، ويتم تعريفها بطرق متعددة تتراوح من أفلام الرحلات إلى الأفلام المقالية، وتصنف هذه الأفلام طبقاً لأهدافها الرئيسية والموضوعات التي تتناولها.

وأصبح الآن العديد من الناس يشاهدون أفلاماً تسجيلية من خلال التليفزيون، وأصبحت هذه الأفلام مألوفة بالنسبة لهم بخصائصها وتقاليدها الإنتاجية، إلا أنهم عادة ما يميزون هذه النوعية من الأفلام من خلال التعليق الصوتي الذي تستخدمه ويكون مصاحباً للصورة، أو من خلال استعانتها بالمتخصصين والخبراء كمعلقين على الأحداث، أو من خلال الاستعانة بهم في كتابة التعليق الصوتي أو على الأقل قيامهم بمراجعته والتأكد من صحة المعلومات التي يتضمنها، أو من خلال استعانة هذه الأفلام بشهود عيان أو أشخاص عاديين يتم تصوير حياتهم أو التعرف على آرائهم ومشاكلهم، كما يتعرفون على هذه الأفلام من خلال قيامها بالتصوير في أماكن الأحداث الحقيقية، أو استعانتها بمواد أرشيفية مصورة لأحداث حقيقية، وكل هذه الأشياء هي خصائص بالفعل للفيلم التسجيلي لها تاريخها وموقعها في إطار مراحل تطور الفيلم التسجيلي وامتداد وتعدد أنواعه، باعتباره أحد أشكال الإنتاج السينمائي في الأساس، وهذه نقطة هامة يجب التأكيد عليها؛ لأنه بطرق متعددة يتم تجاهل أو تهميش الإنتاج التسجيلي باعتباره أحد الفنون الفيلمية؛ لأنه أصبح

مستغرقاً أكثر في الأسلوب الصحفي الخاص بالتليفزيون، كما أنه أصبح وسيلة غير مكلفة لملء أوقات البث في التليفزيون، وأصبح يجد له جمهوراً كبيراً، فمثلاً تم تخصيص بعض القنوات التليفزيونية لعرض الأفلام التسجيلية فقط مثل **قناة ديسكفري Discovery وقناة الجزيرة الوثائقية**، ومثلاً **قناة ديسكفري** يصل إرسالها إلى أكثر من ٤٠ دولة على مستوى العالم ولها جمهور عريض على مستوى العالم يقدر بأكثر من ١٠٠ مليون مشاهد، وهناك دليل يقترح أنه مع مثل هذا الأسلوب الإخباري الذي أصبحت تتبعه بعض الأفلام التسجيلية اليوم وخاصة التليفزيونية منها، ظهرت حركة جديدة بين التسجيليين للعودة مرة أخرى لاستخدام الأسلوب السينمائي والتمسك بتقاليد وأساليب الإنتاج التسجيلية، فبالرغم من أن التليفزيون يتيح فرص عرض وانتشار أكبر للأفلام التسجيلية، وبملاحظة أن التسجيليين الذين يتمسكون بتقاليد الإنتاج التسجيلي السينمائي سيفقدون التوزيع الكبير لأفلامهم التي ستقتصر على دور العرض السينمائي فقط، إلا أنه مع ملاحظة زيادة عدد المهرجانات السينمائية التي تهتم بالأفلام التسجيلية ستتاح أطر لعرض هذه الأفلام ومناقشتها مما ينشط من عملية توزيعها على مستوى أكبر ويؤكد عرضها من خلال التليفزيون أيضاً.

وما نود التأكيد عليه هنا عند توضيح مفهوم الفيلم التسجيلي هو **مبادئ البناء التسجيلي ووظائفه وتأثيراته**، فهناك أربعة ميول أو توجهات رئيسية للوظائف الجمالية والفنية للفيلم التسجيلي، ولا يقصد بهذه الفئات الأربع أن تكون حصرية أو محكمة الإغلاق، ففي أعمال المخرجين التسجيليين قد يظهر واحد أو أكثر من هذه التوجهات، وقد يتم التركيز على أحدها أو إهماله، وهذه التوجهات أو الوظائف الأربع تتمثل في:

١- التسجيل والتوثيق والكشف والحفاظ على التراث To Record, Reveal, or Preserve.

٢- الإقناع والترويج والدعاية To Persuade or Promote.

٣- التحليل والتساؤل والاستفهام To Analyze or interrogate.

٤- التعبير To Express.

ولا نشير هنا إلى أن الأعمال التسجيلية الجديرة بالتقدير لا بد أن تتضمن توازناً مثالياً بين هذه التوجهات الأربعة أو حتى أن تتضمن تكاملاً بينهم بأية طريقة كانت، ولكننا هنا نود توضيح السمة الرئيسية لكل توجه والإمكانات الجمالية والإبداعية المتأصلة والموجودة في كل توجه من هذه التوجهات الأربعة، خاصة أنه توجد صعوبة وعدم توحد في المفاهيم فيما يتعلق بتعريف الإنتاج التسجيلي غير الروائي وأنواعه، فقد يسهم شرح كل توجه من هذه التوجهات الأربعة في توضيح مفهوم الإنتاج التسجيلي وسماته كما يلي:

١- التسجيل والتوثيق والكشف والحفاظ على التراث:

وربما يمثل هذا التوجه الوظيفة الأساسية والأكثر شيوعاً للإنتاج التسجيلي وهي الوظيفة التي عرفت منذ الإنتاج المبكر للأخوين لوميير والتي يمكن إرجاعها إلى تقاليد التصوير الفوتوغرافي، والتركيز هنا يكون على إعادة أو تكرار تقديم الحقائق التاريخية وخلق حقائق ووقائع من المستوى الثاني تتفق مع رغباتنا وميولنا، وتحاول الأفلام من هذا النوع أن تستكشف القوى المعبرة والكاشفة للكاميرا، فكما هو الحال بالنسبة **لفلاهرتي** الذي كان مدفوعاً برغبته في اقتفاء أثر الظواهر غير المألوفة لنا والتعرف عليها واستكشافها والتي أدت إلى ظهور إنتاج تسجيلي يكمل ويضاهي ما تقدمه السينما الروائية من ظواهر، وذلك من خلال تصويره لعملية صيد الحيتان التي تقوم بها قبائل الإسكيمو في القطب الشمالي من خلال قيامهم بإعادة أو تكرار السلوكيات التي يقومون بها في حياتهم العادية مرة أخرى أمام الكاميرا، ويوجد مثال آخر مهم على هذا التوجه للإنتاج التسجيلي أو هذه الوظيفة والمتمثل في **المذكرات أو السِيَر الذاتية الإلكترونية أو الفيلمية Electronic or Filmed Diaries** مثل أعمال **المخرجين: جوناس ميكاس وجورج كوتشر ولين هيرشمان وفانالاين جريين Jonas Mekas, George Kuchar, Lynn Hershman, and Vanalyne Green** والتي تعكس الخبرة الحياتية للفنان، والمهم هنا أنها لا تكشف ببساطة ما حدث له في الماضي أو تتابع حياته العادية، حيث تتضمن هذه

النوعية من الأفلام قدراً من الوهم النابع من التذكر أو الاسترجاع النقي غير المتحكم فيه لأحداث حياته مثل استغلال فرصة إعادة تقديم الخبرة الحياتية التي مر بها وأثرت فيه باستخدام الصوت والصورة، فهذه المذكرات الفيلمية تتخطى حدود الاستكشاف الذاتي أو التعبير الشخصي.

والخلاصة أن هذه الوظيفة أو التوجه للإنتاج التسجيلي تتمثل في تثبيت ما هو موجود أمام الكاميرا على الفيلم الخام، سواء أكان ذلك فيما يتعلق بخبرات حياتنا أم خبرات أشخاص آخرين من ثقافات مختلفة، وهي جهود هشة وغير صادقة، حيث تظهر دائماً المسائل المتعلقة بانتقاء زوايا التصوير وأنواع وأحجام اللقطات، فتصبح النتائج وسطية نتيجة للتدخلات المتعددة بين الإشارة السينمائية أو ما نراه على الشاشة والمرجع الأصلي أو ما هو موجود فعلاً في العالم الحقيقي.

٢- الإقناع والترويج والدعاية:

إن الإقناع هو أحد الوظائف أو الأدوات الرئيسية للإنتاج غير الروائي أو التسجيلي وذلك في التقاليد التي أرساها **جون جريرسون** لهذا النوع من الإنتاج، وهو الرجل الذي يعزى له الفضل كأول من استخدم لفظ أو كلمة تسجيلي Documentary لوصف هذه النوعية من الأفلام غير الروائية، وأثر هذا الرجل باعتباره فناناً ومخرجاً وناشطاً اجتماعياً على الإنتاج التسجيلي ليس في **بريطانيا** فقط وإنما أيضاً في **كندا والولايات المتحدة الأمريكية والعالم أجمع**، فاعتبر أن مثل هذه النوعية من الأفلام تستخدم كمطرقة أو أداة لتشكيل مصير الأمم، وسيطر على الإنتاج التسجيلي الخاص به والإنتاج التسجيلي البريطاني خلال **الثلاثينيات** النزعة الدعائية والتسويقية بمعناها الواسع مثل أفلامه **" البريد الليلي Night Mail" عام ١٩٣٦، و"مشكلة الإسكان Problem Housing" عام ١٩٣٥**، واستخدام الأفلام التسجيلية في مجال الدعاية والإقناع والترويج لأفكار سياسية معينة وحث الجماهير على دعم الحكومات ارتبط بفترات تاريخية محددة وبقوى وعوامل تاريخية محددة.

٣- التحليل والاستفهام:

إن التحليل هنا يمكن اعتباره انعكاسا عقليا أو فكريا لخاصية التسجيل والعرض والحفظ التي تقوم بها الأفلام التسجيلية، فهي تقدم عرضاً واستكشافاً ينطوي على تساؤل وتحليل، ويرتبط هذا التساؤل والاستفهام والتحليل أكثر **بعلم الأنثروبولوجيا Anthropology** " أى علم الإنسان، أو الدراسة العلمية لأصل التصرفات والتطورات الجسمية والاجتماعية والثقافية للبشر" ، إلا أنه طبقاً لعلماء الأنثروبولوجيا أنفسهم - وعلى رأسهم العالم **كليفورد جريتز Clifford Greetz** - فإن التحليل الثقافي يكون بطريقة أساسية غير كامل، بل الأسوأ من ذلك، فإنه كلما تعمق أو زاد عمقاً فإنه في المقابل يصبح أقل اكتمالاً، وإذا كان هذا صحيحاً بالنسبة لعلماء قادرين على تخصيص سنوات من عمرهم للعمل الميداني، فإنه يصبح أكثر صحة وانطباقاً على الفنانين التسجيليين الذين يجب أن يقترن تحليلهم واستكشافهم العميق للموضوعات بمتطلبات الثقافة والإنتاج التى يعملون في إطارها، مما يثير التساؤلات التقليدية المتعلقة بـ: إلى أي مدى يعكس الإنتاج التسجيلي الواقع؟ واعتبار أن الأفلام التسجيلية تحمل ارتباطاً مباشراً وروحياً بالواقع، وبالتالي فإن عملية الاستكشاف والتساؤل والاستفهام بشأن الواقع هي عملية يتضمنها أي فيلم أو إنتاج تسجيلي بدرجة ما، ويقدر بعض النقاد نجاح أي فيلم تسجيلي بمدى قدرته على تنشيط جماهيره وحثهم على التفكير والتساؤل والاستفهام بشأن الموضوع الذي يعالجه.

٤- التعبير:

إن التعبير هو الوظيفة الجمالية أو الفنية التي يتم في الغالب التقليل من قيمتها وأهميتها في مجال الإنتاج التسجيلي، ويتفق معظم النقاد على أن **المخرج روبرت فلاهرتي** كان أول من اهتم بهذه الجوانب الفنية والجمالية للفيلم التسجيلي، فاعتبره البعض شاعراً إلى جانب كونه عالماً في مجال الأنثروبولوجيا أو علم الإنسان، فالتعبير الفني عند فلاهرتي كان يرتبط بكل من الصوت والصورة، وأروع مثال على ذلك فيلمه الشهير **" نانوك رجل الشمال" عام ١٩٢٢**، والذي يعتبره معظم النقاد مثالاً على استخدام اللغة الشعرية في الأفلام التسجيلية Poetic

Language ، فمثلاً في وصفه للشمس في منطقة الإسكيمو قال: " إن الشمس تشبه كرة نحاسية صفراء في السماء" ، وأيضاً سلسلة الأفلام التي تضمنت سيمفونيات حول أشهر مدن العالم التي تم إنتاجها في **العشرينيات** مثل **فيلم: " برلين سيمفونية مدينة عظيمة Berlin: Symphony of a Great City " عام ١٩٢٧**، واهتمت هذه الأفلام بالقوة التعبيرية للأفلام التسجيلية، وذلك من خلال توظيف جماليات فن التصوير الفوتوغرافي بالإضافة إلى إمكانات المونتاج لخلق تأثيرات تعبيرية جمالية وفنية خلاقة ومؤثرة، ولقد تم استخدام هذه الإمكانات التعبيرية الفنية والجمالية في مجال الإنتاج التسجيلي بواسطة العديد من المخرجين حتى أولئك الذين يحملون معتقدات وتوجهات سياسية قوية تقودهم خلال عملية الإنتاج التسجيلي.

وبعد هذا العرض لبعض من تعريفات الفيلم التسجيلي ومبادئ البناء التسجيلي ووظائفه وتأثيراته، يمكن أن نخلص إلى أن الفيلم التسجيلي هو: **شكل مميز من الإنتاج السينمائي، يعتمد أساساً على الواقع في مادته وفي تنفيذه، ولا يهدف إلى الربح المادي بل يهتم بالدرجة الأولى بتحقيق أهداف ترتبط بالنواحي الإعلامية أو التعليمية أو الثقافية أو حفظ التراث والتاريخ، وعادة ما يتسم الفيلم التسجيلي بقصر زمن العرض، حيث يتطلب درجة عالية من التركيز خلال مشاهدته ومتابعته. وهو يخاطب في الغالب فئة أو مجموعة مستهدفة من المشاهدين وعلى أساس خصائصها يكون أسلوب المعالجة وحجم المعلومات وكيفية تناولها وتقديمها والمستوى اللغوي للتعليق المصاحب للفيلم أو للحوار القائم بين شخصياته أو نوع الموسيقى، وتتسم الأفلام التسجيلية عموماً بالجدية وعمق الدراسة التي تسبق إعدادها.**

ويتم تمييز الأفلام التسجيلية عن غيرها عندما تقوم الكاميرا بالتصوير في المناطق الحقيقية " سواء أكان ما تصوره مواد خاصة بالجرائد السينمائية أو المجلات السينمائية أم أفلام المعرفة ذات الشكل الدرامي أو التي تعتمد على الاستطراد أو الأفلام التعليمية أو الأفلام العلمية " ، فإننا نعتبر هذه المواد جميعاً إنتاجاً تسجيلياً، فهذه الأنواع تمثل مستويات مختلفة من الملاحظة واتجاهات

مختلفة، كما أنها تعكس في نفس الوقت قوى ونيات متباينة منذ المرحلة الأولى الخاصة بالإعداد.

وفي ضوء التعريفات والتعليقات التي تناولت الفيلم التسجيلي "أسسه وقواعده"، نستطيع أن نستخلص بعض **الخصائص العامة** له من عدة جوانب:

- من حيث الموضوع.
- من حيث المفهوم.
- من حيث الهدف.
- من حيث النواحي التقنية وأسلوب الإعداد.

أولاً- من حيث الموضوع:

يهتم الفيلم التسجيلي بالجوانب الحقيقية لحياة الإنسان والحيوان وكافة المخلوقات وكل الصناعات، فهو يتسع لكافة الموضوعات، سواء أكانت تاريخية أم اقتصادية أم اجتماعية أم علمية.

ثانياً- من حيث المفهوم:

الفيلم التسجيلي هو دراما الأفكار المتعطشة للتغيير الاجتماعي والتي لا تتجه إلى الرضا الجمالي أو إلى الترفيه.

ثالثاً- من حيث الهدف:

يهدف الفيلم التسجيلي إلى تنبيه المشاهد لبعض جوانب الحقيقة، وإلقاء الضوء على المشاكل الاجتماعية أو عرض وجهات النظر تجاه بعض الموضوعات والقضايا.

رابعاً- النواحي التقنية:

الفيلم التسجيلي عبارة عن صورة متحركة، وأحياناً يستخدم الصور الثابتة أو فن التحريك، وكل هذه الصور سواء أكانت متحركة أم ثابتة يتم عمل مونتاج لها حيث نحصل على النسخة الأخيرة من الفيلم التي يمكن عرضها في أي

وقت. كذلك يستخدم الفيلم التسجيلي التصوير الحي ويلجأ إلى مكونات عنصر الصوت على اختلافها ولا يعتمد على السيناريو التفصيلي محكم الإعداد قبل التصوير، وله بداية ونهاية ويحمل اسماً خاصاً بكل فيلم وله فريق فني مسئول عنه وعلى رأسه المخرج والذي يطلق عليه البعض "المايسترو السينمائى".

وقد تمثلت بداية الإنتاج السينمائي التسجيلي في تصوير الأحداث والأخبار الهامة ومقابلات كبار رجال الدولة وشخصيات المجتمع، أي كانت مجرد تسجيل مرئي للأحداث الهامة لبلد معين وللأخبار البروتوكولية، وهو أقرب ما يكون لما نراه الآن ضمن فقرات الجرائد السينمائية التي تنتجها المؤسسات الحكومية الإعلامية خاصة في الدول التي يتبع فيها الإعلام الحكومة. ولكن الأمر قد تغير بظهور الرواد الأوائل للفيلم التسجيلي أمثال **جون جريرسون وروبرت فلاهرتي وكافلكانتي وأيزنشتين ورثمان وبول روثا** وغيرهم ممن ساهموا بإنتاجهم وكتاباتهم ونظرياتهم في بلورة الفيلم التسجيلي وتطويره، وعملوا لتصبح السينما التسجيلية عملاً فنياً له طابعه الخاص وأهدافه وأشكاله المحددة المستقلة عن الإنتاج السينمائي الروائي.

عوامل ظهور الاتجاه التسجيلى وأسباب انتشاره:

لم يظهر الإنتاج التسجيلي في بداياته الأولى على مستوى الفيلم التسجيلي بمفهومه المحدد كمعالجة خلاقة للواقع، ومتضمناً مغزى سياسياً اجتماعياً – على شكل بيان أو تصريح يعبر عن ميلاد شكل فني جديد، وإنما اجتمعت مجموعة من العوامل التي أدت إلى ظهور هذا القالب وشجعت انتشاره والذي سرعان ما تعددت اتجاهاته وفروعه ومدارسه.

ومن أبرز تلك العوامل التي ساعدت على الاهتمام بالشكل التسجيلي – من قبل هواة السينما – بعد ظهور الكاميرا السينمائية ما يلي:

العامل المادي:

وهو عامل أساسي وراء الإقبال على الإنتاج التسجيلي حيث إن تكلفة إنتاجه تقل كثيراً عن الإنتاج الروائي الذي يمر بخطوات ومراحل عديدة بدءًا

من شراء القصة أو الرواية – التي يتم تحويلها إلى عمل سينمائي – ثم الاتفاق مع الممثلين وفريق الفنيين واستئجار الاستوديوهات وبناء الديكورات اللازمة وتحديد مواقع التصوير الخارجي والحصول على إذن التصوير في المواقع الخارجية المختارة. وبعد خطوات الإنتاج الفني تأتي مرحلة التوزيع والعرض وما تتطلبه من إعلانات ودعاية ودور العرض السينمائي، ولذا فليس في مقدور كل منتج - شخص أو مؤسسة - أن ينتج فيلماً روائياً، لذلك يتجه بعض المنتجين إلى إنتاج أفلام بعيدة عن بلاتوهات الاستوديوهات والنجوم المعروفين ذوي الأجور الباهظة متجهين إلى الواقع لإنتاج أفلامهم دون أن يتكلفوا الميزانيات الضخمة التي تفوق قدراتهم الإنتاجية، وقد يبدأ البعض (مشواره) السينمائي من خلال القالب التسجيلي ثم يتجه بعد ذلك إلى السينما الروائية، آخذين في الاعتبار أن كثيراً من الجهات التي تلجأ إلى الشكل التسجيلي تستخدمه لأغراض بعيدة عن تحقيق الربح المادي مما يجعل الإنفاق عليه غير مرتبط بتحقيق الكسب من خلاله والذي قد يبرر ارتفاع التكلفة كما هو الحال في الفيلم الروائي أو حتى الإعلان.

جهود الهواة:

قامت المحاولات الأولى لإنتاج الأفلام السياحية والتسجيلية في فرنسا والتي بدأت مع بداية الإنتاج السينمائي معتمدة على أشخاص من خارج المهنة أو غير محترفي العمل السينمائي، وبعيداً عن هدف الكسب المادي المباشر حيث جذب اختراع كاميرا التصوير السينمائي البعض لتسجيل أنشطتهم وما يلفت انتباههم من مظاهر طبيعية أو اجتماعية ومراقبة البيئة المحيطة بهم.

الأغراض الدعائية:

اكتشف المشتغلون بالدعاية والإعلان والعلاقات العامة قدر السينما وإمكاناتها الكبيرة كوسيلة اتصال بالجماهير لما تتسم به من ميزات وإمكانات عديدة في الإقناع وجذب الانتباه لاعتمادها على عنصر الصورة المتحركة والألوان والصوت بأشكاله المختلفة والتمثيل والتصوير الحي المباشر وفن التحريك من رسوم متحركة وعرائس وأقنعة، بالإضافة إلى الأساليب المتطورة

الحديثة في التصوير وثراء طرق العرض السينمائي وتعددها، والإمكانات المتعددة للكاميرا السينمائية، وللأفلام الخام التي تستخدم في التكنيك السينمائي، لذا لم يتردد المشتغلون بالدعاية والإعلان والعلاقات العامة في استخدامها كوسيلة للدعاية لتكوين الصور الذهنية على المستوى التجاري والاقتصادي والسياسي، فأنتجوا العديد من الأفلام للدعاية لسلعهم ومنتجاتهم ومؤسساتهم وأفكارهم وللترويج لها. وخير مثال على ذلك أفلام الدعاية الألمانية النازية والأفلام الدعائية السوفيتية والأفلام الدعائية الإسرائيلية التي جمعت من خلالها تأييد الرأي العام الأوروبي. ثم اتسعت دائرة استخدام السينما في مجال الدعاية وأغراضها فشملت النواحي الاجتماعية والبيئية والصحية والثقافية والأفكار المستحدثة.

حدود الفيلم التسجيلي:

هنا يظهر سؤال ملح وهو: إلى أي مدى تستطيع الأفلام التسجيلية فعلاً أن تقدم الحقيقة؟ وهل يستطيع أي فيلم أن يقدم الحقيقة كاملة وأن يقدم الحقيقة أو الواقع فقط لا غير؟ وهل تستطيع هذه الأفلام التسجيلية أن تنقل الواقع كما هو؟ وهل تستطيع هذه الأفلام أن تقدم وجهة نظر أو منظورا غير متحيز وموضوعيا بشأن العالم من حولنا، أم أنها تكون في أفضل الأحوال بناء على واقع أو حقيقة جزئية، فهل هذه الأفلام تعرض الواقع وتقدمه كما هو أم تخلق وتبني واقعاً آخر مختلفا؟ ومن غير المعتقد أن الإنتاج التسجيلي يمثل نافذة بسيطة وغير متحيزة أو موضوعية على العالم، بالرغم من أن تقنيات التسجيل الصوتي والمرئي تقدم احتمالية لتسجيل الواقع بطرق مختلفة ومتفوقة على أي تقنيات فنية سابقة، إلا أن هناك دائماً عملية البناء أو المعالجة الخلاقة والتي تتمثل في: انتقاء المواد التي سيتم تسجيلها، ووضع الأحداث في إطار معين، بالإضافة إلى عملية المونتاج نفسها، ووجهة نظر القائمين على صناعة الفيلم والتعليق، وغيرها من العناصر التي تشكل البناء أو المعالجة الخلاقة للواقع تعبيراً عن وجهة نظر أو موقف معين، وعلق جريرسون Grierson على هذه الإشكالية الخاصة بالإنتاج التسجيلي وكيفية تسجيله للواقع، مؤكداً أن صانعي هذه النوعية من الأفلام

يساهمون في عملية البناء الخلاق للواقع، واعترف بحقيقة أنهم يتدخلون من خلال تفسير وبناء وترتيب الأحداث بطرق معينة، وبالفعل قام التسجيليون بتطوير مداخل وأساليب متنوعة وتقاليد لعملهم، وكل منهم يتعامل مع القضية أو المشكلة ويعالجها بطريقة مختلفة من خلال تقديمه للواقع.

وظهرت هذه الإشكاليات مبكراً في تاريخ الإنتاج التسجيلي، فقد قام روبرت فلاهرتي Robert Flaherty الذي يعتبره البعض الأب الروحي للسينما التسجيلية باستخدام الكاميرا باعتبارها أداة أنثروبولوجية لتسجيل وتوثيق دراساته عن الإنسان في الإسكيمو وذلك خلال معيشته وسطهم، وفيلمه نانوك رجل الشمال Nanook of the North عام ١٩٢٢ يعتبر من أشهر أفلامه، وواجه فلاهرتي خلال تصويره لهذا الفيلم قضايا متعلقة بأخلاقيات الفيلم التسجيلي ومدى نقله للواقع والحقيقة، فأحياناً قام فلاهرتي بإعداد المشهد لتصوير موقف معين، مثل مطالبته للصيادين باستخدام أدوات الصيد التقليدية أو القديمة بدلاً من الأسلحة الحديثة التي يستخدمونها، وهذا التكنيك الذي استخدمه فلاهرتي هنا أراد به تسجيل تقاليد وممارسات الصيد التقليدية ليجعل الفيلم يبدو أكثر أصالة، إلا أن ذلك لم يمثل - في الحقيقة - تسجيلاً أو تقديماً واقعياً أو حقيقياً لممارسات الصيد التي استخدمها سكان الإسكيمو في العشرينيات من القرن الماضي، وأحياناً أخرى طالب فلاهرتي من الشخصيات الحقيقية التي دار حولها الفيلم القيام بمهام خطيرة خصيصاً من أجل التصوير في فيلمه، حيث كان هدف فلاهرتي تسجيل وتوثيق الخبرات والممارسات الثقافية والعادات والتقاليد وظروف المعيشة لهذه القبائل المتنقلة بطريقة أمينة وصادقة أقرب ما تكون لحياتهم الحقيقية وتعطي الشعور بذلك للمشاهدين، حتى لو لم يمثل فيلمه مرآة كاملة لما يحدث بالضبط في هذه القبائل.

وعلى العكس، فإن المخرج الروسي دزيجا فيرتوف Dziga Vertov الذي عاصر فلاهرتي وبدأ عمله في مجال إخراج الأفلام التسجيلية تقريباً في نفس الفترة التي عمل فيها فلاهرتي - كان يعتقد أن مخرجي الأفلام التسجيلية يجب ألا يتلاعبوا بالأحداث أو يكون لهم أي سيطرة أو تحكم فيها، وكان معارضاً

تماماً للوهم المسرحي الذي تقدمه الأفلام الروائية وأراد استخدام فن السينما لعرض الواقع الاجتماعي، بل عرض وكشف عملية صنع الأفلام ذاتها، وذلك من خلال أشهر أفلامه الرجل والكاميرا The Man with a Movie Camera عام ١٩٢٩ والذي تضمن لقطات لعملية صنع الفيلم السينمائي وإجراء المونتاج له، ورأى فيرتوف الكاميرا السينمائية باعتبارها عينا ميكانيكية قادرة على النظر للواقع ونقله بطريقة لا يقدر عليها البشر، وآمن بأن الكاميرا تستطيع أن تلتقط وتسجل الواقع وتعيد عرضه كما هو مرة أخرى للمشاهدين، فهي تعرض المشهد بالضبط كما حدث من منظور محدد، ورأى أنه من المهم أن يصبح جمهور السينما على وعي بأساليب المخرجين خلال عملية الإنتاج وكيف يتخذون قراراتهم بشأن اختيار اللقطات وترتيبها خلال عملية المونتاج.

وسميت الأفلام التسجيلية الأولى التي استخدمت هذا الاتجاه: الأفلام التي تهتم بالعرض والشرح والتفسير Expository Documentary ، وهي الأفلام التي تتضمن تعليقاً صوتياً يفسر الصور التي نراها على الشاشة متحكماً في وجهة نظرنا للأمور ومحاولاً السيطرة عليها، وأطلق على الأفلام التسجيلية الأولى هذا المصطلح من قبل المخرج بيل نيكولاس Bill Nichols.

المقارنة بين الإنتاج الروائي والتسجيلي:

إن الفيلم التسجيلي يجب أن يتمتع بكل الخصائص التالية أو بعضها: أن يقدم الواقع والحقائق ولكن من خلال توسط أو تدخل القائمين على صناعة الفيلم في حدود معينة Mediated Reality، وأن يتضمن الفيلم التسجيلي أشخاصاً حقيقيين وليس ممثلين، وأن يتم تصويره في المواقع الحقيقية للأحداث ولا يعتمد على التصوير في الاستوديوهات والديكورات المصنعة، وأن يعتمد على لغة مؤلفة أو مكتوبة أو معدة (وليست لغة خيالية أو روائية) تقدم المعلومات Artifacts and Informative Language، وأخيراً أن يستخدم الفيلم التسجيلي التقنيات الخاصة بتسجيل الصوت والصورة والإضاءة والمونتاج، كما تجب الإشارة إلى أن الإنتاج التسجيلي ينقسم إلى أنواع وأساليب متعددة تتفاوت من حيث مدى تمسكها والتزامها بالخصائص السابقة.

ونعرض هنا أوجه التشابه والاختلاف بين الإنتاج التسجيلي والإنتاج الروائي بهدف تعميق فهم جوهر السينما التسجيلية مستندين في تلك المقارنة على الرأي القائم على تقسيم الإنتاج السينمائي - بصفة عامة - إلى نوعين رئيسيين يتفرع من كل منهما أشكال فرعية أخرى على النحو التالي:

١- الإنتاج التسجيلي الوثائقي غير الروائي وغير المؤلف Non- Fiction، وهذا الإنتاج يعتمد على الحقائق Facts والواقع.

٢- الإنتاج الروائي المؤلف Fiction وهذا الإنتاج يعتمد في كافة فروعه على التمثيل والتأليف والإعداد والتجهيز المسبق في كل النواحي وكل المراحل.

فقد قام **الناقد السينمائي برسام** بتحديد الأسس التي تحكم السينما التسجيلية – الإنتاج السينمائي التسجيلي – بهدف تحديد مواقعها وخصائصها من السينما بمعناها الواسع، فقسم الإنتاج السينمائي ككل لقطاعين:

القطاع الأول: حدده بالطابع الخيالي ويشمل الفيلم الروائي الخيالي Fiction Film وهو الفيلم الذي يعتمد في سرده السينمائي على بناء روائي ابتكاري من مؤلفه ويستعين بالممثلين المحترفين (النجوم) لتجسيد شخصياته وتمثيل أحداثه ومواقفه، ويصور عادة داخل الأستوديو، حيث يكون الديكور عنصراً أساسياً من عناصر البناء الفيلمي بجانب بقية العناصر.

ويندرج تحت قائمة الأفلام الروائية أو الخيالية أو المؤلفة الأفلام الروائية الطويلة والقصيرة والمسلسلات التي يتم تصويرها سينمائياً لتعرض على شاشة التليفزيون إلى جانب السلاسل السينمائية.

ويمر الفيلم الروائي بمراحل إنتاج طويلة معقدة تأخذ من الوقت الكثير ومراحل توزيع ذات نظام دقيق، والهدف منه في أغلب الأحيان تحقيق الربح المادي لمنتجه، فالأفلام الروائية – أو بمعنى آخر السينما الروائية – صناعة قائمة على الربح والخسارة، وعلى شباك التذاكر، وعلى نظام النجوم، وعلى التوزيع الداخلي والخارجي.

القطـاع الثانـي: وهـو نقيض القطـاع الأول مـن حيث إنـه يـرتبط بالواقـع ولا يهدف إلـى الـربح المـادي الـسريع المباشـر، ويطلـق عليه **برسـام** الفيلم الواقعي أو غير الخيالي أو غير الروائـي Nonfiction Film وهو لا يعتمد فـي سـرده علـى بـناء روائـي مـن إعـداد صـانعه، ولا يـستخدم الديكـورات المصنعة، ولا يلجأ إلى الاستوديوهات والممثلين المحترفين بل يتم تصويره فـي مواقـع الأحـداث نفسها وبعناصـرها الحقيقية الطبيعية مـن أشـخاص أو أماكن، وبالتالي يخلو من المؤلف وعنصر التأليف والذاتية.

ولعقد هذه المقارنـة بين الإنتـاج التسجيلي والإنتاج الروائي لا بد من تناول عدة نقاط من حيث أوجه التشابه والاختلاف بينهما كما يلي:

أولاً- أوجه التشابه بين الفيلم التسجيلي والفيلم الروائي:

يشبه الفيلم التسجيلي الفيلم الروائـي من حيث إن كليهما يسرد موضوعاً، وأن المخـرج - فـي كليهما - هو المسئول الأول والأخير ويحدد فـي كل منهما موقـع الكاميرا الذي يحدد بالتالي وجهة نظره بالنسبة للشيء المصور (شخص أو حدث أو جماد أو مكان).

كمـا يحدد المخـرج في كليهما حجم اللقطـة ونـوعها بحيث تستخدم اللقطة حسب إمكاناتها في التوظيف الدرامي وفي توصيل الرسالة البصرية للمشاهد.

ويمكن تـصوير كـل مـن الفيلم التـسجيلي والفيلم الروائـي علـى أفـلام مـن مقاسات مختلفة يشترك في تحديدها مجالات التوزيع وفرص العرض وميزانية إنتاج الفيلم. ويمكن أيضاً تصوير كليهما على أفلام أبيض وأسود أو أفلام ملونة حسب ميزانية إنتاج الفيلم وطبيعة موضوعه ورؤية مخرجه.

ويمكن عرض كليهما علـى الـشاشة السينمائية أو الشاشة التليفزيونية، وفي الحالة الثانية لا بد من استخدام جهاز التليسين Tèlècine projector الذي يتولى نقل الأفلام السينمائية عبر القناة التليفزيونية، وذلك بواسطة كاميرا إلكترونية تقوم بمهمة تحويل الصورة السينمائية إلى صورة تليفزيونية عن طريق المعادلة في السرعة بين ٢٤ و ٢٥ صورة في الثانية أو بإعداد نسخة خاصة من الفيلم

السينمائي للعرض في التليفزيون، وذلك بجعل صورها أقل تبايناً من صور النسخ المعدة للعروض السينمائية، ويطلق على هذه النسخة نسخة التليفزيون أو الفيلم التليفزيوني Tèlè film.

وفي ظل التقدم الهائل في مجال تكنولوجيا الاتصال أصبح في الإمكان مشاهدة الأفلام عبر شبكات المعلومات الكمبيوترية، ويمكن إنتاج كل من الفيلم التسجيلي والفيلم الروائي إما بتكنيك السينما بكل خطواته ومراحله أو بتكنيك الفيديو إذا كانت الجهة المنتجة هي قناة تليفزيونية وسيقتصر عرض الفيلم واستخداماته على العرض التليفزيوني، أو جهة تستخدم الفيلم في إطار برامج العلاقات العامة وخاصة أن النظام الحديث للتصوير التليفزيوني (الرقمي) Digital يعطى نتائج فائقة الجودة وفي نفس الوقت أقل تكلفة من التكنيك السينمائي، وعلى مستوى فني عال. وتمثل دراسة رجع الصدى Feed – Back بالنسبة للفيلم التسجيلي مرحلة هامة وضرورية تتبع مرحلة المشاهدة للتأكد من وصول الرسالة التي يتضمنها الفيلم وفهم الجماهير لها بالطريقة المطلوبة، وهو ما يعرف بالدور المرتقب للرسالة الاتصالية. ومما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام أنه يسهل كثيراً قياس حجم رجع الصدى وأثر الفيلم التسجيلي عن قياسه في الفيلم الروائي نظراً لظروف عرضه وجماهيره المحدودة.

ويمكن تلخيص **أهم أوجه التشابه بين كل من الفيلم الروائي والفيلم التسجيلي فيما يلي:**

- يشبه الفيلم الروائي الفيلم التسجيلي في أن كليهما يستخدم تقنية السينما أو الفيديو في الإنتاج والعرض، و أن كليهما يعتمد على مفردات لغة السينما أو التليفزيون الرئيسية أي الصورة المتحركة والصوت، وبالتالي يعتمد ويشترك كلاهما في مخاطبة الجمهور على حاستي النظر والسمع.
- يعتمد كلاهما على المخرج في إدارة العمل، حيث توجد عناصر فنية بشرية في كلا النوعين لا يمكن الاستغناء عنها هي: المخرج والمصور والمونتير وكاتب السيناريو (السيناريست).

- كلاهما يعرض لموضوع ما ويكون له اسم وله بداية ونهاية.
- اعتماد كليهما على التسجيل على مادة خام واحدة، الفيلم السينمائي أو شريط الفيديو.
- يتاح لكليهما فرص العرض في دور السينما أو في مناطق التجمعات عبر الشاشة السينمائية أو بالنسخ على شرائط الفيديو أو من خلال شاشات القنوات التليفزيونية، كما يمكن عرض كليهما حالياً من خلال شبكات المعلومات أو من خلال الاسطوانات الممغنطة.
- يخضع كلاهما لأحكام الرقابة أو الإجازة أو التحكيم وقواعدها طبقاً لظروف كل دولة ونظامها الإعلامي.
- يخضع كلاهما لمراحل إنتاجية متعددة عبر تخصصات مختلفة، أى إن كليهما يعتبر من الفنون المركبة متعددة المراحل.

أوجه التشابه من حيث أسلوب عمل الفريق الذي يقوم بإعداد الفيلم ومسئوليات كل عضو فيه:

المخرج "Director, Metteur en Scène, Rèalisateur" هو المسئول الأول عن إخراج الفيلم أياً كان نوعه تسجيلياً أو روائياً. ولهذه المسئولية وجهان متباينان: الأول فني خلاق، والثاني تنظيمي إداري.

فمن الوجه الأول، يعتبر المخرج الفكر والإحساس الموحد لكل العناصر الفنية التي تتعاون في إعداد الفيلم وإخراجه وخاصة عند غياب الممول المنتج الفني.

ومن الوجه الآخر فالمخرج هو المدير المسئول عن الفنيين والفنانين الذين يعملون في الفيلم كالمؤلف والسيناريست والممثلين ومهندس المناظر وفريقه ومدير التصوير وفريقه ومهندس الصوت والقائمين على المونتاج والماكياج في الفيلم الروائي.

وتختلف **واجبات المخرج ومسئولياته** في مجال الفيلم التسجيلي عن الفيلم الروائي كما يلى:

١- قد يكون مخرج الفيلم التسجيلي هو صاحب فكرته وكاتب السيناريو ومصوره والقائم بعمل المونتاج، أي يتولى شخص واحد إعداد الفيلم من بدايته إلى نهايته، وهذا ما لا يمكن حدوثه في مجال الفيلم الروائي الذي يحتاج بحكم طبيعته إلى فريق عمل كبير من الفنيين والفنانين مختلفي التخصصات الفنية والمواهب وأوجه النشاط. فمخرج الفيلم التسجيلي في بعض الحالات يكون هو صاحب فكرة الفيلم وكاتب السيناريو ومصوره والقائم بعمل المونتاج - المونتير- أى إن في الإمكان أن يتولى شخص واحد إعداد الفيلم التسجيلي شريطة توافر القدرات والمعرفة والإحساس الفني، بينما الجمع بين كل المجالات الفنية: كتابة السيناريو، كتابة الحوار، التصوير، المونتاج، لا يمكن حدوثه في مجال الفيلم الروائي، حيث يحتاج الإنتاج الروائي - بحكم طبيعته الفنية - إلى تعدد التخصصات والأنشطة التي يقوم عليها فريق فني متعدد المهام.

٢- من واجبات المخرج الرئيسية في الفيلم الروائي قيادة الممثلين وتوجيههم وتدريبهم على أداء أدوارهم طبقاً للصورة التي يريد إظهارها على الشاشة بناءً على السيناريو المعد من قبل وطبقاً للتأثير المطلوب إحداثه في المشاهد، في حين أن المخرج التسجيلي لا يتعامل في أفلامه مع الممثلين المحترفين في أغلب الأحيان.

٣- يقوم الفيلم التسجيلي – كما سبق ذكره – على تصوير العناصر الطبيعية بما تشمله من أحداث وأشخاص وأماكن ومشكلات وظواهر، ولا يلجأ إلى الديكورات أو الماكياج.

وإذا كان الفيلم التسجيلي يتخذ موضوعه من العالم الواقعي فليس مجاله الطبيعة وحدها ولكن مجاله واسع يشمل كل ما هو واقع في الحياة.

وتستخدم بعض النوعيات من الأفلام التسجيلية الوسائل الفكرية في وضع المادة التي سوف يتم تصويرها، بمعنى أن المخرج يعتمد فيها على التفكير السابق والإعداد المسبق والترتيب في استخدام مادة الفيلم؛ بينما يعتمد الفيلم

الروائي على القصة المؤلفة سواء كانت من واقع الخيال تماماً أو قائمة على حدث واقعي، ولكنها في كلا الحالين تعد وتجهز بكل تفاصيلها من كافة النواحي قبل بداية الإنتاج أي قبل مرحلة التصوير، وقد تكون هذه القصة إما مؤلفة خصيصاً للشاشة، أى تعتمد على التأليف المباشر للسينما، أو قصة قصيرة أو رواية مؤلفة من قبل أو مسلسلا إذاعيا أو تليفزيونيًا نال من الشهرة بحيث يحول إلى الشاشة العريضة من خلال ما يعرف بالمعالجة السينمائية أو قائما على حادث نشر بالصحافة.

وبناءً على هذا الاختلاف الأساسي يتباين بالتالي دور المخرج في الفيلم التسجيلي عنه في الفيلم الروائي وتصبح **أهم مهام المخرج التسجيلي:**

البحث والنظر وتفقد وتأمل الظواهر الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية والصحية في حياة مجتمعه وتحديد مدى أهميتها وارتباطها بالنظام الاجتماعي للمجتمع وللجماهير التي ينبغي مخاطبتها، وهو ما يطلق عليه الجمهور المستهدف للفيلم فيتعرض المخرج التسجيلي في أعماله لأساس هذه الظواهر وتطورها ومشكلاتها المختلفة التي ترتبط بالمجتمع بالطريقة والأسلوب والمستوى الملائم لجماهير الفيلم المستهدف من حيث خصائصها المختلفة وميولها وقدراتها العقلية.

وعند مناقشة أي عمل سينمائي معروض، فإن أول ما يطرح للتساؤل هو ما يريد أن يقوله المخرج الذي يمثل المرسل في العملية الاتصالية، وما يريد أن يعبر عنه للجمهور المتلقي، وهل نجح في توصيل ما يريده إلى المشاهد المستهدف؟ وهل استخدم الأسلوب الأمثل والطريقة المناسبة في جذب انتباه المشاهد لمتابعة عمله أم لا؟

صفات المخرج التسجيلي:

بناءً على طبيعة الفيلم التسجيلي وطبيعة الدور الذي يلعبه المخرج فى هذا النوع المتميز من الإنتاج السينمائي يجب أن يكون المخرج في السينما التسجيلية أكثر عمومية في تفكيره من زميله في السينما الروائية.

وأصبح على المخرج التسجيلي أن يختار من الحياة العنصر الذي يرى أنه يعكس فكرته الفنية التي يريد التعبير عنها أكثر، وأن يصطدم ويلتحم أثناء عملية الإبداع الفني مع حركة المجتمع وديناميكية حركة الحياة سواء كانت اقتصادية أو ثقافية أو اجتماعية... وعليه أن يقدم أعمالاً تحمل كل يوم طابعاً جديداً مختلفاً.

ومن الطبيعي ألا يستطيع المخرج أن يكون على قدر كاف من التعمق والمعرفة الكاملة والدراية الدقيقة بكل هذه الجوانب، ولهذا فلا بد من دراسة عميقة جادة شاملة لكل ما يريد أن يقدمه للمشاهد، وألا يكتفى بمعلوماته وخلفيته عن الموضوع، بل يلجأ إلى المتخصصين في كل جانب من جوانب الحياة التي يتعرض لها.

ولكي يؤدي المخرج التسجيلي رسالته على الوجه الأكمل، يجب عليه أن يكون:

أ- دارساً لفن السينما وعلوم الاتصال.

ب- على مستوى عال من الثقافة ولديه حس فنى قوى وعفوية، ليستطيع الاستفادة من الإمكانات الفنية.

ج- مندمجاً في المجتمع الذي يعيش فيه وأن يعبر عنه بصدق وأمانة ونظرة خلاقة.

د- ملما بجميع جوانب الموضوع الذي يعالجه ويتناوله، وذلك عن طريق الدراسة المتأنية حتى يحصل على المعلومات والحقائق والبيانات اللازمة، وألا يزحم العمل بالتفاصيل الثانوية الدقيقة حتى لا يفقد العمل معناه الأساسى.

المخرج التسجيلي وما يقابله أثناء عمله:

تحدد طبيعة الفيلم التسجيلي وأسلوب إعداده عدة خطوات أو أعمال يجب أن يراعيها المخرج التسجيلي خلال إعداده للفيلم وتنفيذه له، وخاصة أثناء

مرحلة التصوير والتنفيذ، ويعتبر اختيار مضمون اللقطة وتقدير الأثر الذي يمكن أن تؤديه لدى المشاهد المستهدف وقدرتها على إقناعه بمضمونها من أساسيات عمل المخرج، ولذا فيجب عليه أن يراعي ويتبع النقاط التالية:

١- العمل بلا عمل:

ويعني هذا المصطلح - المتداول في عالم الفيلم التسجيلي بين المصورين والمخرجين - أن تعبر اللقطة عن الفكرة التي يريد المخرج توصيلها للمشاهد وأن يكون التعليق المصاحب لها فيه إضافة ولا يكرر ما تراه العين على الشاشة. فإذا كان الفيلم يصور عملية جني القطن كمحصول أساسي في اقتصاد الدولة ويلجأ مخرجه إلى تصوير الحقول والفلاحين وهم يعملون داخلها ويستعين بالتعليق الذي يقول: إن الفلاحين يعملون طوال النهار بجد في حقول القطن فيعتبر ذلك نقطة ضعف في الفيلم ولا يساعد مثل هذا المشهد على توصيل فكرة الفيلم الأساسية وهي أهمية محصول القطن ودوره في الاقتصاد القومي لأن الجماهير تعلم بالتأكيد أن زراعة القطن تستلزم جهد الفلاح وعمله المتواصل، ولكن ما هو الجهد الذي يسبق وينهي هذه العملية طويلة المدى، وما أهمية هذا المحصول في المجتمع، وما هي النتائج والمشكلات التي قد تنتج عنه؟ كل هذا هو ما يجب أن يهتم به المخرج في المقام الأول، وبالتالي فلا تفيد ولا تصلح اللقطات التقليدية التي يمكن الحصول عليها بسهولة بوضع الكاميرا أمام مجاميع الفلاحين وتصويرهم في لقطات متتالية وسط الحقول، وهذا يؤكد ما سبق ذكره من ضرورة أن يكون المخرج على قدر كبير من المعرفة والفهم لما سوف يقدمه إلى الجمهور حتى يشعر به المشاهد ويتفاعل معه، كما يوضح ضرورة تحديد طبيعة الجمهور المستهدف ومعرفة خصائصه لتحديد الأسلوب الأمثل والمستوى المناسب لقدراتهم، هذا بالإضافة إلى أن أسلوب العمل بلا عمل يعني بالضرورة الاهتمام بمضمون عنصر الصوت بحيث يكون إضافة للفيلم وليس تكراراً لما يراه المشاهد، وذلك سواء استخدم التعليق أو الموسيقى أو المؤثرات الصوتية، فلا بد أن يدعم عنصر الصوت أياً كان محتوى الفيلم وأن يساعد على توصيل رسالته إلى المشاهد المستهدف.

٢- الكاميرا المختفية:

وهو اصطلاح متعارف عليه في عالم السينما التسجيلية يعنى أن تكون الكاميرا في وضع غير مرئي للأشخاص موضوع اللقطة حيث تكون تصرفاتهم طبيعية ولا يلجأون إلى المبالغة أو التمثيل أمام عدسة الكاميرا، ويعني أيضاً أن يختار مخرج الفيلم بدقة شديدة موضع الكاميرا ولحظة اللقطة بحيث يكون فيها الأشخاص موضع أحداث الفيلم أو مشكلته في اندماج شديد في عملهم فلا يلاحظون دوران الكاميرا حتى لا يعطوها أية أهمية، وبذلك يحصل المخرج على كادر أو لقطة (Shot) حقيقية وطبيعية بالمستوى المطلوب للعمل التسجيلي حيث هو مدعو أساساً لعرض حقائق غير مزيفة والبحث في الحياة عن حقائق وظواهر إيجابية تستطيع أن تخدم تطور المجتمع وفي الوقت نفسه يتداخل في عملية كشف حقائق أخرى سلبية من الممكن أن تسود في أي مجتمع مما يجعل للفيلم التسجيلي دوراً في مجال تنمية المجتمع وتطويره.

٣- تفهم العنصر الأساسي الذي سوف يستخدمه في عمله والتعرف عليه تماماً سواء كان هذا العنصر شخصاً أو حدثاً أو مشكلة أو مكاناً:

فإذا كان حدثاً فعليه أن يعرف جوهره وظاهره وارتباط كل عناصره، وإذا كان إنساناً فعليه أن يعرف شخصيته ومكوناتها المختلفة وعلاقاتها بالآخرين وخلفياتها الثقافية وبيئتها، وإذا كان مشكلة فعليه أن يعرف عناصرها الاجتماعية والدور الذي تشكله في المجتمع ومدى حجمها وأهميتها وخطورتها. فكل حقيقة أو ظاهرة يمكن أن ينظر إليها من عدة جوانب مختلفة تتلاءم مع شعور الفنان وإحساسه وكذلك مع طبيعة الجمهور المستهدف ومع الهدف من الفيلم.

وعلى سبيل المثال فالحرب الدائرة في لبنان والانفجار السكاني في مصر والأمراض المعدية والإهمال والتسيب... كل هذه الموضوعات يمكن أن تتضمن أكثر من معنى في طريقة معالجتها بأساليب ونوعيات مختلفة من الأفلام غير الروائية.

ويعقد **بول روثا في كتابه " الفيلم التسجيلي "** مقارنة بين الفيلم الروائي

والتسجيلي موضحاً دور المخرج وطبيعة عمله في كليهما فيقول: " إن دور المخرج في الفيلم الروائي هو توجيه الممثلين في الحوار والحركة وتكوين اللقطات المنفصلة داخل حدود الصورة وتحريك الكاميرا واختيار زوايا التصوير، في حين لا يوجد في الفيلم التسجيلي ممثلون كما أن المخرج التسجيلي غالباً هو الذي يقوم بكتابة السيناريو وهو بالتالي يحدد الفكرة الأساسية التي يريد إبرازها في الفيلم وينفذها ".

وتختلف المعالجة في الفيلم التسجيلي عنها في الفيلم الروائي؛ ففي الفيلم الروائي هناك قصة وأحداث تتطور يقود كل منها للآخر حتى نصل إلى النهاية. وتكون المعالجة هي محاولة ترجمة هذه الأحداث من أدب مقروء إلى أدب مرئي؛ أو بمعنى آخر ترجمة القصة بكل ما فيها من تفاصيل وأحداث وعواطف وانفعالات إلى مجموعة من الصور المرئية المتلاصقة في ترتيب معين، تحكى بتسلسلها مضمون القصة وتوصل إلى المشاهدين الهدف منها. ويكون التعامل مع أحداث مؤلفة ويجرى تصويرها في الغالب داخل ديكورات مصنوعة، ويقوم بتشخيصها ممثلون محترفون يقوم كل منهم بحفظ دوره كما هو وارد في السيناريو ثم يقوم بعمل مجموعة من التجارب أو البروفات قبل التصوير، وبذلك تكون كافة العناصر معروفة سلفاً ويمكن التحكم فيها بالنسبة للفيلم الروائي.

أما بالنسبة للفيلم التسجيلي فيكون التعامل مع عناصر واقعية حقيقية؛ فموضوعه معلومات علمية ومواقف الحياة اليومية للناس ليس فيها أي خيال أو أي مواقف مؤلفة، ومناظره في الطبيعة نفسها فلا ديكورات مبنية داخل الاستوديو، بل شوارع حقيقية وبيوت حقيقية ومصانع حقيقية وحقول وكل شيء حقيقي بلا تزييف ولا خداع ولا إيهام كما هو الحال بالنسبة للفيلم الروائي.

وشخوص الفيلم التسجيلي هم الناس العاديون. فهم لا يحترفون العمل أمام الكاميرا وليست لديهم أية خبرة في الوقوف أو التحرك أمامها. فلا يمكن التحكم في حركتهم بالصورة التي تتم مع الممثلين المحترفين، فهم يتصرفون بتلقائيتهم

كما يتصرفون عادة في حياتهم اليومية، ويؤدون نفس الأدوار في الحياة العادية التي يعيشونها سواء في البيت أو في العمل أو في الشارع...

نخلص من هذا إلى أنه إذا كان في الإمكان كتابة سيناريو كامل ومحكم في السينما الروائية فإن هذا لا يحدث عادة ولا يمكن أن يحدث بالنسبة للسينما التسجيلية؛ حيث يكون السيناريو عادة مجرد تخطيط لمشاهد الفيلم يتضمن بصورة أساسية رؤية المخرج أو الكاتب بالنسبة للفكرة الرئيسية التي يتبناها الفيلم، وهذه الرؤية تتكون عادة خلال مرحلة جمع المعلومات وهي التي تحدد شكل المعالجة وشكل السيناريو.

ونضيف إلى هذه النقطة الرئيسية الفوارق التالية:

- لا يتم تنفيذ الفيلم الروائي في تتابع واضح ولكن تبعاً لمتطلبات الديكور ووقت الممثلين حتى يتم الانتهاء من تصوير مناظر الديكور الواحد وهدمه وإعداد غيره، أو يتم تصوير كل اللقطات التي تؤخذ في مكان ما، وذلك لتوفير عنصر الوقت والمال. وهو ما لا يحدث في بعض الأفلام التسجيلية التي تتعلق بمتابعة مشروع معين. فمثل هذه الأفلام ربما تستلزم سنة أو سنوات متتالية لتتابع عملية الإنشاء والإنتاج نفسها على الطبيعة مثل **سلسلة أفلام صلاح التهامي عن السد العالي** تحت عنوان **مذكرات مهندس**.
- تعد عناصر الفيلم الروائي بكل تفاصيلها على الورق قبل البدء في التصوير وهو ما يطلق عليه السيناريو التفصيلي للفيلم والذي يمثل التصور المرتقب بالتفصيل الدقيق؛ أي إن هناك تحكماً كاملاً في جميع العناصر المشتركة في الفيلم الروائي، في حين تعد بعض الأفلام التسجيلية بدون سيناريو مجهز من قبل معتمدة على مجرد سيناريو مبدئي يوضح الفكرة الأساسية للفيلم ثم تلقى المسئولية على عاتق المخرج والمصور والمونتير وعلى قدر تفهمهم للموضوع وموهبتهم الفنية تتوقف نتيجة الفيلم.

- أهم ما في الفيلم الروائي الموقف الإنساني للممثل سواء كان موقفاً كوميدياً أو تراجيدياً؛ ولهذا فعلى الممثل أن يكون على قدر كبير من الموهبة والقدرة على تقمص أبعاد الشخصية، بحيث يستطيع أن ينقل فكرة معينة عن طريق مشهد درامي إلى المتفرج.

- يهتم الفيلم الروائي بعرض الفكرة وتطوير **الحبكة Plot** في حين أن الفيلم التسجيلي يهتم ببحث **الفكرة السائدة "التيما" Theme**. إلا أن بعض الأفلام الروائية يبدو عليها التأثير التسجيلي بدرجة ما، والتمييز هنا يعتمد على التأثير العام أكثر مما يعتمد على مادة **"التيما"** وحدها؛ ولهذا نعتبر **فيلم " نانوك رجل الشمال"** فيلماً تسجيلياً لأن فكرته مجرد عرض درامي لموضوع الفيلم، وهو باختصار حياة رجل الإسكيمو، في حين تجد أن **فيلم "سكوت في المنطقة الجنوبية"** فيلم روائي فهو قصة مغامرات مجموعة من الشخصيات في المنطقة الجنوبية، وليس موضوعاً عن الاستكشافات في تلك المنطقة.

- يعتبر الموضوع في الفيلم التسجيلي نقطة البداية التي تستلزم الشرح والتفسير لتحقيق المعالجة الخلاقة للواقع، ويعتمد نجاح الفيلم التسجيلي على طريقة المعالجة لا على القيمة الترفيهية للموضوع نفسه. ولقد كانت أبسط الموضوعات هي نقطة البداية لأكثر الأفلام التسجيلية نجاحاً لدى الجماهير.

- يصور الفيلم الروائي ما بداخل قصة الفيلم، ولا يعتمد على الطبيعة والواقع كلية وإنما يعتمد على البلاتوه، وفن الديكور والماكياج وأحياناً على الحيل السينمائية عكس الفيلم التسجيلي الذي يصور الواقع والطبيعة ولا يعتمد على البلاتوهات ولا يلجأ إلى الماكياج أو الممثلين المحترفين.

- يعد مخرج الفيلم التسجيلي السيناريو معتمداً في ذلك على دراسة عميقة للواقع تتمثل في زيارة الأماكن على الطبيعة والتعرف عليها وعمل

اللقاءات مع الجماهير المرتبطة بالموضوع أو الحدث أو المشكلة أو الشخصية موضوع الفيلم، وقراءة ودراسة ما كتب عن الموضوع، وأخيراً اختيار وجهة النظر التي سوف يتبناها في عمله. ومن الجدير بالذكر أن ما يفتقده المخرج التسجيلي في تشويق الفكرة التي قد يدور حولها الفيلم يكتسبه في حرية تركيب الفيلم بطريقة معبرة مبتكرة؛ فهو لا يرتبط بتسلسل الأحداث كما تحددها القصة المؤلفة بل يعرض المخرج التسجيلي جميع نواحي الموضوع بالترتيب الذي يختاره وبالتوقيت الذي يراه مناسباً ولا تتقيد لقطاته بشريط الحوار بل يمكن أن يجري التجارب كما يشاء على استخدام الأصوات الفعلية أو التعليق. وأهم من هذا كله أن له حرية اختيار طريقة عرض الموضوع أكثر من زميله مخرج الفيلم الروائي.

- لا يصور الفيلم التسجيلي الواقع بكل جزئياته يوماً بيوم؛ فالمخرج ليس له تحكم كامل عليه، فهو بتحكمه في الكاميرا يحتاج إلى نوع من التلقائية وأن يكون لديه القدرة التامة على التصرف في الواقع الذي يحدده وقت التصوير، والذي قد يختلف عنه في وقت المعاينة أو الدراسة التي تسبق تصوير الفيلم التسجيلي. أما بالنسبة لمخرج الفيلم الروائي فيمكنه التحكم في الواقع الذي يصوره في بناء الديكور المطلوب وتوفير الجو والوقت الملائمين باستخدام الإضاءة والتقدم العلمي الذي يخدمه في التحكم في جميع العناصر.
- في وسع الأفلام التسجيلية أن تلم بقدر كبير من المعرفة، وأن تبلغ حداً من التأثير لا يمكن أن تبلغه الوسائل الصناعية المصنعة في الاستوديوهات. ولا يمكن أن يبلغه التمثيل الذي يؤديه الممثلون أو الأفلام الروائية وخاصة تلك التي تسعى وراء الربح المادي السريع.
- الفيلم التسجيلي أقدر على متابعة الأحداث الجارية والمشكلات الحالية من الفيلم الروائي الذي يحتاج إلى زمن أطول في الإعداد والتنفيذ حتى

يصل إلى مرحلة العرض، ولهذا نقول: إن للفيلم التسجيلي دوراً إعلامياً وتوجيهياً كبيراً على المستويين الداخلي والخارجي لو أحسن استخدامه ووجد فرص العرض المناسبة.

- تتميز الأفلام التسجيلية بأطوال مختلفة من حيث مدة العرض، وعلى معد الفيلم التسجيلي أن يراعي عدة نقاط عند تحديده لطول الفيلم منها: الجمهور المستهدف، وطبيعته، وخصائصه، ومكان عرض الفيلم، والميزانية المحددة لإنتاجه، وموضوع الفيلم، والمادة المتوفرة، والوقت المخصص لإنتاج الفيلم؛ فإذا كان عرض الفيلم سيتم في دور العرض العامة بالإضافة إلى برنامجها الروائي فيجب ألا يزيد طول الفيلم التسجيلي على لفة واحدة أي ١٠ دقائق حتى يمكن إضافته إلى البرنامج المعتاد لدار العرض التي تقسم وقتها بين الفيلم الرئيسي والإشارة إلى البرنامج أو العرض القادم والإعلانات. أما الأفلام التسجيلية التي يتم عرضها في عروض خاصة وعلى جمهور محدد فيجب ألا تزيد على عشرين أو ثلاثين دقيقة، لأنها إذا زادت على ذلك أصبح من الصعب الجمع بين اثنين منها في عرض واحد، وذلك لأن تركيز انتباه المشاهد شيء جوهري بالنسبة للأفلام التسجيلية. كما أن فرص إجراء النقاش بعد العرض تقل كلما طال زمن العرض. وفي حالة عرض فيلم واحد يمكن أن يطول إلى ٧٥ أو ٨٠ دقيقة وليس أكثر من ذلك لنضمن عدم انصراف المشاهد عنه وتسرب الملل إليه وخاصة أن بعض الأفلام التسجيلية تتصف معلوماتها بشيء من الجفاف نتيجة طبيعة موضوعها ونوعية مادتها.

ويمكن تقسيم الأفلام التسجيلية من حيث مدة عرضها إلى ثلاث مجموعات:

١- أفلام تصل مدتها إلى عشر دقائق أو أقل.

٢- أفلام تصل مدتها إلى ٣٠ دقيقة أو أقل.

٣ - أفلام تصل مدتها إلى ٣٠ دقيقة.

هكذا نجد أن الفيلم التسجيلي يمكن أن يكون فيلماً طويلاً أو قصيراً وهذا يلغي الاعتقاد الخاطئ بأن كل فيلم قصير هو فيلم تسجيلي.

- وأخيراً خضوع كل من الفيلم التسجيلي والفيلم الروائي لأحكام الرقابة وقواعدها طبقاً لظروف كل دولة وسياستها في مجال الإنتاج والعرض السينمائي.

فرغم التشابه بين الفيلم التسجيلي والفيلم الروائي في بعض جوانبهما، إلا أن نواحي الاختلاف بينهما متعددة وكثيرة حيث تختلف خصائص الفيلم التسجيلي أساساً في جوهرها عن خصائص الفيلم الروائي تماماً.

ثانياً- أوجه الاختلاف بين الفيلم التسجيلي والفيلم الروائي:

تتعدد أوجه الاختلاف بين كلا النوعين من حيث الهدف والتمويل وفرص العرض وأسلوب عمل الفريق الفني المنتج للفيلم من مصور وسيناريست ومونتير ومخرج ومعلق وكاتب التعليق. وفيما يلي سنتعرض لبعض من أوجه الاختلاف مركزين على الهدف وأسلوب عمل المخرج في كلا النوعين وحدود استخدام عنصر التمثيل في الفيلم التسجيلي:

من حيث الهدف:

يهدف الفيلم التسجيلي أساساً إلى تفسير الواقع المحيط بالإنسان بكل ما يشمله هذا الواقع من إيجابيات وسلبيات، ولا يبالي بالكسب المادي السريع من خلال إنتاجه وعرضه وهو في هذا يختلف تماماً عن الفيلم الروائي الذي يهتم بالجانب المادي وحساب الربح وحجم وسعة التوزيع والانتشار الجماهيري بالنسبة لمنتجه وموزعه حيث السعي وراء جذب المشاهد بشتى الطرق والوسائل وهو ما يطلق عليه في عالم الإنتاج السينمائي الروائي مراعاة شباك التذاكر. بينما يهدف منتج الفيلم التسجيلي، الذي غالباً ما يكون الدولة ممثلة في أحد أجهزتها أو هيئة أو منظمة ما، إلى نشر المعرفة وخلق حالة من الوعي والمشاركة بين المشاهد المستهدف وموضوع الفيلم، أي أن السينما التسجيلية

ليست عاملاً تجارياً للحصول على الأرباح من قبل منتجيها عن طريق تسلية المشاهد بل إن لها وظيفة اجتماعية واضحة، كما أنها وسيلة ثقافية تربوية لتحقيق المثل الاجتماعية والأخلاق الكريمة والقيم السلوكية للمجتمع. ولهذا نستطيع القول: إن الفيلم التسجيلي يمثل استخدام السينما - أساساً - كوسيلة للتحليل الاجتماعي ونشر الوعي الثقافي وتدعيم المشاعر الإنسانية، بينما السينما الروائية وسيلة ترفيهية في المقام الأول للمشاهد وإن كانت في الواقع تستطيع - لو أحسن استخدامها - أن تحقق بأسلوب غير مباشر وبقدرات الدراما الهائلة كل ما سبق إذا أحسن اختيار القصة موضوع الفيلم وتم الإعداد لها والإخراج الذي يطرحها بطريقة أكثر وضوحاً وجلاءً.

كما أن استخدام عنصر الصوت يختلف في الفيلم التسجيلي عنه في الفيلم الروائي، حيث يكون في الأخير محصوراً دائماً في الحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية والغناء، في حين أنه في مجال الفيلم التسجيلي قد يكون الحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية والأغنية أو التعليق.

و**الخلاصة** أنه بينما يهدف الفيلم الروائي على مستوى المنتج إلى تحقيق الكسب المادي أساساً، يختلف الهدف بالنسبة للفيلم التسجيلي وغالباً ما يكون منتجه إحدى المؤسسات (الحكومية أو مؤسسات المجتمع المدني)، وفي بعض الأحيان تخوض بعض الشركات الخاصة إنتاج الأفلام التسجيلية، ويهدف الفيلم التسجيلي إلى التأثير في مناطق التأثير الثلاث: المعرفة / والاتجاه/ والسلوك، أي يخرج عن نطاق التسلية أو مجرد قضاء وقت الفراغ، ويكون للفيلم التسجيلي وظيفة اجتماعية وثقافية واضحة، ومن ثم يمكن القول أن الفيلم التسجيلي رسالة وفن وعلم وصناعة بينما الفيلم الروائي تجارة وفن وعلم وصناعة في أغلب الإنتاج ورسالة في حالة الأفلام الهادفة فقط.

استخدام عنصر التمثيل أو الممثل في الفيلم التسجيلي:

الاختلاف من حيث الاعتماد الكلي في الفيلم الروائي على الممثلين وعنصر التمثيل وهو ما يجعل للنجوم دوراً رئيسياً في عوامل تسويق الفيلم وجذب انتباه

الجمهور، وهو ما لا يوجد على الإطلاق في الفيلم التسجيلي، ففن التمثيل عنصر لا وجود له في الفيلم التسجيلي طبقاً للمدرسة الكلاسيكية، وإن وجد في المدرسة الحديثة بشكل ما.

فيعتبر الممثل عاملاً أساسياً في الفيلم الروائي أما في مجال الفيلم التسجيلي فالأمر مختلف تماماً؛ حيث تعد بعض الأفلام التسجيلية دون الاحتياج إلى عنصر التمثيل بالمرة، في حين تحتاج موضوعات بعض الأفلام إلى عنصر التمثيل في حدود معينة وبأسلوب خاص. علماً بأن بعض التسجيليين الكلاسيكيين يرفضون اللجوء إلى التمثيل في السينما التسجيلية تماماً. وقد بدأ الاحتياج إلى عنصر التمثيل في الأفلام التسجيلية بظهور الإنسان بشكل بارز في بعض الأفلام التسجيلية الأولى **لروبرت فلاهرتي وجون جريرسون وأفلام الاتحاد السوفيتي سابقاً**، حيث احتل فيها الإنسان حيزاً واسعاً نتيجة تركيزها على عرض حياة الإنسان وظروف عمله ومشكلاته اليومية مع البيئة المحيطة به، وقد اختفى هذا الاحتياج تماماً من نوعية أخرى من الأفلام التسجيلية لم يكن الإنسان محورها الأساسي **مثل أفلام: "برلين سيمفونية مدينة عظيمة" و"المطر" و"الجسر"**. وقد كان لاكتشاف عنصر الصوت واستخدامه في مجال السينما أكبر الأثر في احتلال الإنسان مكاناً أوسع يوماً بعد يوم في مجال الفيلم التسجيلي حيث ساعد ذلك على تقديم الحياة الإنسانية بكل ما فيها بشكل أوقع وأعمق بالصوت والصورة معاً. وقد استغل **المخرج روبرت فلاهرتي** في فيلمه الشهير **"نانوك رجل الشمال"** بعض اللقطات التمثيلية، وذلك على الرغم من أن فيلمه قد صور بأسلوب الملاحظة الطويلة حيث لجأ فلاهرتي إلى أن يجعل بطل فيلمه يعيد تمثيل – إذا جاز هذا التعبير – أو على الأصح يعيش من جديد أمام الكاميرا بعض أوجه نشاط حياته اليومية، ولهذا يمكن القول بأن روبرت فلاهرتي ساهم باكتشاف عناصر التمثيل في السينما التسجيلية أو بشكل أكثر دقة نقول: عناصر التمثيل التسجيلي في السينما التسجيلية.

ولقد ظلت مشكلة استخدام الممثل في السينما التسجيلية من أعقد وأبرز المشاكل التي تواجه العاملين في حقل إنتاج الأفلام التسجيلية، ودار حولها

الكثير من النقاش والجدل الذي ما زال مستمراً ساخناً حتى وقتنا هذا.

وقد ظهر اتجاهان لكل منهما رأيه المختلف في هذا الموضوع: **الاتجاه الأول:** يقف بصرامة ضد استخدام الممثل في الفيلم التسجيلي، ويستند في ذلك على القواعد الثلاث التي نادى بها **رائد السينما التسجيلية جون جريرسون** والتي تقضي بأن يكون موضوع الفيلم التسجيلي وشخوصه ومناظره من الواقع نفسه وليس فيها أي تأليف أو تخيل. وفي إطار هذا الاتجاه تظل موضوعات الأفلام التسجيلية تعتمد على الملاحظة لأحداث الحياة اليومية للأبطال الحقيقيين لها دون اللجوء إلى استخدام الممثل المحترف في إعادة تمثيل بعض الأحداث.

أما **الاتجاه الثاني** فينادى بعكس ذلك ويرى أن استخدام الممثل في السينما التسجيلية إنما يثري العمل ويعطي أبعادا تعبيرية جديدة للأفلام التسجيلية وذلك لارتباط المشكلة أصلاً بظهور الإنسان بشكل بارز في السينما التسجيلية.

وقد ظل الاتجاه الأول لفترة طويلة هو السائد، وكانت صور التمثيل المسموح بها في الأفلام التسجيلية هي مجرد تدخل المخرج ولجوئه إلى إقناع بعض الأشخاص العاديين أبطال فيلمه بإعادة تمثيل بعض أحداث حياتهم من جديد أمام الكاميرا، وأبرز صور ذلك تبدو في **فيلم (نانوك رجل الشمال) إخراج فلاهرتي** الذي لجأ في بعض مشاهد الفيلم إلى أن يدع بطله يعيد تمثيل بعض الأحداث من جديد أمام الكاميرا، ويكون فلاهرتي بذلك هو أول من اكتشف عناصر التمثيل في السينما التسجيلية أو ما يسميه البعض بعناصر التمثيل التسجيلي في السينما التسجيلية.

طبيعة عنصر التمثيل في السينما التسجيلية:

لاستكمال عقد المقارنة بين الفيلم التسجيلي والفيلم الروائي نرى من الضروري الإشارة إلى حدود استخدام عنصر التمثيل في كليهما والفرق بين طبيعة التمثيل في كلا النوعين.

١- يعتمد أداء الممثل في السينما الروائية على تعليمات وأفكار مؤلف القصة والسيناريست والمخرج؛ أى إن الأوضاع والتصرفات التي يجب على

الممثل الروائي أن يقوم بها لا تحدث معه في إطار حياته الخاصة الذاتية فالممثل يقرأ السيناريو ويتمرن على أدائه ملتزماً بكل ما جاء فيه، لكي يتمكن في النهاية من تقمص الشخصية المرسومة في السيناريو وتجسيدها أمام الكاميرا، ولزمن طويل حاولت السينما الروائية أن تقترب أكثر فأكثر من شروط الواقع اليومي وخاصة بالنسبة لمظهر الممثل وشكله.

٢- يعتمد فن التمثيل في السينما الروائية من الناحيتين الجمالية والفلسفية اللغوية على ما يمكن أن نطلق عليه تعبير **المجاز**، ومفهوم المجاز في السينما أو بشكل عام في علم الجمال يلخص نوعاً من الاتفاق المسبق والمشترط بين المبدع والملتقي، وفي مجال السينما يكون هناك ما يمكن تشبيهه باتفاق غير مكتوب بين الجمهور وبين الممثلين حيث يكون المشاهد على علم بأن ما يراه على الشاشة هو أداء تمثيلي ولكنه يقتنع داخلياً بأن ما يراه طبيعي – أي إيهام متفق عليه – وأنه الواقع نفسه، وهذا ما يحقق التأثير والانفعال لدى المشاهد بما يراه على الشاشة.

وفي السينما التسجيلية كل شيء يختلف حيث:

(أ) يعتمد أداء الممثل على ظواهر موجودة في الواقع أصلاً أو على ظاهرة أو حدث أعيد بناؤه طبقاً للأصل، وهو لهذا أداء ذو صبغة تسجيلية صارمة لا تحتمل أي خرق لصحة الأحداث المعاد بناؤها.

(ب) يعايش الممثل في الفيلم التسجيلي أحاسيس مألوفة، إذ إنه يصطدم بها يومياً في عمله وفي ظروفه السكنية وفي الشارع مع الأصدقاء، وهو عادة يمثل الوسط ذاته الذي يعيش فيه والذي يتعامل معه، ولهذا فإن طبيعة التمثيل التسجيلي تعتمد على الواقع.

(ج) تنطبق شروط الواقع في مجال السينما التسجيلية في حدود معينة إذ لا يمكن بأي شكل من الأشكال تزييف حقيقة المواد في الواقع، ولهذا لا يمكن أن يخرج الممثل في الفيلم التسجيلي عن حدود هذا الواقع كما

هو الحال في الفيلم الروائي.

وعند التحدث عن الممثل في الفيلم التسجيلي فلا بد من الإشارة إلى أننا نقصد الممثل غير المحترف أي الحداد والطالب والطبيب والمهندس والعامل والصحفي... أو أي إنسان آخر يقوم بعمل ما في المجتمع ثم يعيد ممارسة عمله ونشاطه أمام عدسة الكاميرا السينمائية مرة أخرى، ولذا فربما تكون كلمة "تمثيل" هنا غير دقيقة فعندما يؤدي شخص ما دوراً مما يعيشه فى حياته الخاصة فهو في هذه الحالة لا يمثل، بل يعيد أو يكرر من جديد أمام الكاميرا أحاسيس وحوادث وأعمالاً يعرفها جيداً مأخوذة من حياته الشخصية. وفي هذا نجد الفرق الأساسي بين الممثل غير المحترف في السينما التسجيلية وبين الممثل المحترف في السينما الروائية.

ونستعرض فيما يلي نماذج استخدام الممثل غير المحترف أو المحترف في مجال الفيلم التسجيلي والتي تنحصر في ثلاثة أشكال هي:

١- **الشخصية الرئيسية** في الفيلم التي تتركز حولها الأحداث، والشخص الذي يعيد تمثيل أو أداء حياته أمام عدسة الكاميرا هو الممثل غير المحترف أو الممثل التسجيلي، ويعتبر عمل المخرج مع الممثل التسجيلي أمراً غاية في الصعوبة وذلك لأن المخرج لا يستطيع أن يفرض عليه أحاسيس ومعاناة خارجية غريبة عليه بل على العكس عليه أن يساعده على التعبير عن نفسه وعن مشاعره الخاصة بكل حرية وبدون افتعال، وأن يشعره بالصداقة والألفة ولا يطلب منه أن يعيد تقمص نفسه بل هو يحاول أن يمده بأهم الوسائل التي تساعده في إبراز الشخصية على الشاشة، وفي النهاية يصل إلى تلاحم ديناميكي بين الممثل والشخصية، ذلك لأن المخرج يكون قد تمكن من إبراز الفنان الموجود في كل شخص تقريباً. ويذكرنا ذلك بأهمية اللجوء إلى أسلوب الكاميرا المختفية لتصوير بعض مشاهد الأفلام التسجيلية حتى يتلاشى ارتباك الممثل التسجيلي أمام عدسة الكاميرا وهو غير متمرس

على الوقوف أمامها.

٢- **المحرك للحدث**، وتعطي هذه التسمية فكرة كاملة عن دور الممثل في الفيلم ويساعد وجود مثل هذا الشخص على دخول المخرج إلى أعماق الحياة والتحامه بظروفها ومشكلاتها، ولا يطلب المخرج من هذا النوع من الممثلين كثيراً، فليس هو الهدف في النهاية بل الهدف الأساسي المحيط الذي يوجد فيه أي المجتمع الذي يعيش بداخله محرك الحدث، ويساعد المخرج على تحقيق مهمته بهذا الأسلوب اللجوء إلى التصوير عن بعد والملاحظة الطويلة الدقيقة ومن خلال الكاميرا المختفية عن عيون الأشخاص موضع اللقطة، والمهم أيضاً الابتعاد عن التركيب الدرامي المصطنع والزائد على حده، ويجب على المخرج أن يتتبع التطورات الطبيعية للأحداث بدلاً من محاولة الإسراع فيها مما يؤدي إلى تشويه صدقها، ومثل هذا الشخص المحرك للحدث الذي يساعد المخرج على الوصول إلى دوامة الأحداث المراد تصويرها يجب أن يكون رجلاً مثقفاً وغالباً ما يكون ممارساً للعمل الصحفي ويساعد بخبرته في توجيه الأحداث نحو الوجهة التي يريدها المخرج، وغالباً ما يقوم الشخص المحرك للحدث باستفزاز الأشخاص المراد تصويرهم بهدف جعلهم يعبرون بوضوح عن أفكارهم وتصرفاتهم وسلوكهم، وكثيراً ما تلجأ المجلات إلى هذا الأسلوب لإعداد الريبورتاجات الصحفية عن فئة معينة من أفراد المجتمع.

٣- الشكل الذي يبدو فيه الممثل معبراً عن وجهة نظر المخرج **معلقاً على الأحداث** والممثل في هذه الحالة لا يتدخل في مجرى الأحداث، ولكن يراها ويعاني منها ويعلق عليها، والأحداث في مثل هذه الأفلام تجرى تحت المراقبة المباشرة الذاتية للممثل نفسه، ومن هذه الناحية يمكن أن نقول: إن الممثل يحل محل مؤلف الفيلم في التعليق عليه.

وانطلاقاً من ذلك يمكن أن نعتبر أن استعمال عنصر التمثيل كوسيلة

تعبيرية في الفيلم التسجيلي أمر مشروع إلى حد ما، والمهم هو ألا يبدو الفيلم تبعاً لذلك مزيفاً وألا يسيء ذلك إلى صدق الفيلم، وأخيراً أن يكون هذا الاستعمال غير متناقض مع المنهج العام للفيلم.

ويمكن في النهاية أن نخلص إلى أن وسيلة التمثيل تؤدي إلى رفع مستوى الفيلم التسجيلي وإلى إنمائه بوسائل تعبير جديدة، إذا لم يؤد ذلك إلى التدخل في سير الأحداث الفعلية وتزييف حقيقتها، حيث إن المطلوب من السينما التسجيلية أن تساهم في تفسير الواقع لا أن تكتفي بعرضه فقط حتى تحقق هدفها الأساسي كأداة إعلامية لها رسالتها.

الاختلاف من حيث كتابة الحوار والصوت ومدة عرض الفيلم والديكور:

- نظراً لاعتماد الفيلم الروائي على عنصر التمثيل بشكل رئيسي يتبع ذلك مجموعة من الأنشطة تظهر في الفيلم الروائي وتختفي من الفيلم التسجيلي مثل الماكياج وتصميم الملابس ومهندس الديكور وكاتب الحوار.
- يتضمن الفيلم الروائي حواراً مكتوباً مؤلفاً يؤديه الممثلون بينما الفيلم التسجيلي لا يتضمن حوارات تكتب، ففي حالة وجود حوارات تكون من واقع الشخصيات وعلاقاتهم.
- يتضمن الفيلم التسجيلي أحياناً تعليقاً يؤديه المعلق معبراً عن وجهة نظر المخرج التي يراد توصيلها إلى الجمهور المستهدف.
- يعتمد عنصر الصوت في الفيلم الروائي أساساً على الحوار والموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية والأغاني، بينما في الفيلم التسجيلي يكون الصوت إما تعليقا أو حوارا طبيعيا أو مؤثرات صوتية أو موسيقى مؤلفة خاصة بالفيلم، ويعتمد أحياناً على الأغنية للتعبير عن موقف محدد أو رأى ما.
- الأفلام التسجيلية عادة تتراوح مدتها الزمنية ما بين دقائق محدودة ٣٠

إلى ٤٥ دقيقة، بينما الأفلام الروائية لا تقل عن ٣٠ دقيقة، وبالتالي فالفيلم الروائي القصير يساوي الفيلم التسجيلي الطويل.

- لا يعتمد الفيلم التسجيلي على الديكورات المصنعة له خاصة أو التصوير في الاستوديوهات، وإنما يصور في مواقع الأحداث.
- طبيعة المضمون وأسلوب المعالجة يجعلان من الفيلم التسجيلي مادة تتسم بالجدية، بينما تتضمن الأفلام الروائية الكثير من عوامل الإبهار وجذب النظر.

الاختلاف من حيث الإعلان:

يلجأ الفيلم الروائي إلى الإعلانات لجذب الجمهور، وبالتالي يمثل المخصص الإعلاني للفيلم وإعداد الشريط الإعلاني والأفيشات والملصقات الإعلانية مرحلة مهمة وتخصص لها ميزانية خاصة، وهو ما ليس له وجود في الفيلم التسجيلي.

كما أن الاهتمام الصحفي بالسينما الروائية على مستوى النقد والتحليل وأخبار الإنتاج يحظى بالاهتمام الكبير.

والخلاصة: أنه إذا كان شعار السينما الروائية أنها فن وصناعة وتجارة وعلم، فإن شعار الفيلم التسجيلي يجب أن يكون: السينما رسالة وفن وعلم.

فالسينما الروائية صناعة لها أهداف مختلفة عن السينما التسجيلية، فالسينما الروائية يحكمها عامل الربح والتوزيع والجمهور، ولا نتصور أن ينطبق هذا على السينما التسجيلية التي يجب أن يكون لها رسالة وتساهم في خدمة المجتمع، ولكن لا يجب أن تتحول في نفس الوقت إلى دعاية حكومية وخصوصاً في الدول النامية، كذلك فإننا لا نستطيع أن نتحكم في الفيلم الروائي التجاري لكننا نستطيع أن نقوم بتخطيط مستقبلي للفيلم التسجيلي ورسم خطة عريضة يسير فيها من أجل أن يكمل نقص الفيلم الروائي.. والفيلم التسجيلي له عدة أهداف من بينها رسالته التعليمية والتوثيقية، كما أن له دوره الأساسي في تكوين الصورة الذهنية عن أي شعب سواء بالنسبة للمجتمع الداخلي حيث يقوم بالتعريف

والربط بين نوعيات المجتمع الواحد إلى جانب تكوين الصورة الذهنية للشعب والتي يمكن أن يستغلها الإعلام الخارجي.

وفي كل الحالات، فإن المنطلقات الأساسية للأفلام التسجيلية - وأهم ما يفرق بينها وبين الأفلام الروائية - تتمثل في عدد من الحقائق الأساسية التالية:

أولاً- أن السينما تملك القدرة على الانتقال إلى أنحاء كثيرة في العالم، ومن ثم يصبح بإمكانها أن تراقب ما يجرى في الحياة ذاتها وتنتقي منه ما يناسبها وتقدمه في شكل فني جذاب ومؤثر، وبذلك تعرض عالماً حقيقياً على الشاشة، بدلاً من تصوير قصص ممثلة تدور أحداثها وسط مناظر وأماكن شيدت صناعياً.

ثانياً- أن استخدام الإنسان (الشخص الفعلي) أو (الشخص الحقيقي) وليس الممثل واستخدام المنظر الطبيعي بدلاً من الصناعي يساعد على تقديم أفلام تفسر العالم والحياة وما يجري فيها، ومن ثم يتيح للسينما فيضاً زاخراً من الأفكار والقضايا والموضوعات والأحداث المدهشة التي تفوق كل خيال بشري.

ثالثاً- أن ما تنقله الكاميرا من قصص الواقع ومشاهده يكون أكثر دقة وواقعية من الأحداث التي يعاد تمثيلها، وعلى نفس النحو يكون التعبير العفوي التلقائي للأشخاص في حياتهم العادية وأعمالهم أكثر تأثيراً وأكثر صدقاً لأنه ينبعث من القلب ومن ثم يكون أكثر تأثيراً من أداء الممثلين ومهما بلغ هذا الأداء حدود الإتقان والروعة.

وبالرغم من أن هذه (المنطلقات) المتقدمة تحدد (واقعية) الفيلم التسجيلي كأبرز خاصية من خصائصه إلا أن ذلك لا يعني بأي حال من الأحوال أن يفتقر الفيلم إلى الإبداع الفني والجمال الخلاق والجاذبية المؤثرة، فبالرغم من أن هذا النوع من الأفلام يستخدم المناظر الحقيقية والقصص الحقيقية والناس الحقيقيين والعاديين، إلا أنه يملك مقومات هائلة للإبداع الفني المذهل، والذي يختلف كل

الاختلاف عما هو سائد في مجال السينما الروائية، فالدراما في الفيلم التسجيلي هي الدراما الحية الموجودة في الواقع بكل ما يحفل به من صراع ومتناقضات ومواجهة وتكيف مذهل، ويبقى إبراز ذلك أو إمكانية الوصول إليه والإحساس به مرهوناً بالفنان الذي يعمل في هذا المجال ومدى ما يملك من إمكانات وملكات ثقافية وإبداعية، فهذا الشخص الذي يتخذ مادته من المدن والشوارع والأزقة والمصانع والأسواق والقرى الصغيرة جداً والنائية جداً مطالب بأن يقدم ذلك في إطار من الجاذبية والإبداع الفني الخلاق والمؤثر، وليس مجرد سرد متراكم للمعلومات أو الحقائق.

ويتميز كل من الفيلم التسجيلي والبرامج التسجيلية عن سائر الأشكال الفنية الأخرى في السينما والتليفزيون بأنهما يعملان في مساحة واسعة هي المساحة التي تفصل بين الخبر المحض والخيال، ومن ثم فإن آفاق عملهما تتسع باتساع هذه المساحة لتشمل العديد من الوظائف والأهداف ومجالات التحرك والتغطية، فكل منهما يعمل وله دور غاية في الفعالية في مجاله، وكل منهما يعمل في **مجال الثقافة** أيضاً وله دور نشيط ومؤثر في نشر الثقافة العامة لمختلف فئات الشعب بمختلف أعمارهم والثقافة الخاصة للصفوة وللمتخصصين، وفي **مجال التوعية والإرشاد** يبرز دور كل من الفيلم والبرنامج التسجيلي بمختلف أشكاله في نشر الوعي الجماهيري بين مختلف فئات الشعب لتغيير نمط سلوكي أو لاكتساب مهارات جديدة أو لتبني أفكار مستحدثة تدفع بحياة الجماهير المستهدفة إلى ما هو أحسن، كما يبرز دور كل منهما كذلك في **مجال الدعاية** بكل أشكالها وفي كل مجالات عملها سواء في مجال الدعاية السياسية داخلياً وخارجياً أو في مجال الدعاية الاقتصادية داخلياً وخارجياً أيضاً، وهما في البداية والنهاية يلعبان دوراً أساسياً ومهماً في **مجال التوثيق والتسجيل التاريخي**، فمن خلال الفيلم أو البرنامج التسجيلي يمكن تسجيل جميع الأحداث والوقائع التي يراد الاحتفاظ بها كمستند تاريخي، فيتم توثيقها سينمائياً بأساليب التصوير السينمائي أو تليفزيونياً بأساليب التصوير الإلكتروني، ومن خلال هذا التسجيل التاريخي الذي يحفظ لنا أحداث وواقع أية فترة زمنية بالصور المتحركة يمكن للدارسين تقويم هذه الفترة

للاستفادة من خبراتها بما يخدم الحاضر والمستقبل، كما أن التسجيل يفيد كثيراً في الربط بين الأجيال ونقل التراث والوصل بين الماضي والحاضر بما يساعد على عملية التطبيع والتنشئة الاجتماعية.

ونخلص من هذا إلى أن آفاق عمل كل من الفيلم والبرنامج التسجيلي متعددة وتتسع لتشمل وظائف عدة قد لا يجاريها فيها أي شكل آخر من أشكال الإنتاج الفني المرئي، ونجد أن الفيلم التسجيلي يحتل مكاناً بارزاً بالمقارنة مع الفيلم الروائي فيما يتعلق بالدور الذي يمكن أن يلعبه كلاهما وذلك للأسباب التالية:

١- الفيلم التسجيلي قليل التكاليف، فميزانية فيلم روائي واحد تكفي لتغطية إنتاج سلسلة كبيرة من الأفلام التسجيلية تعالج موضوعات مختلفة.

٢- الفيلم التسجيلي قصير عادة وأسرع في توصيل رسالته وتأثيره بالنسبة لجماهير المشاهدين.

٣- لا تقف مشكلة اللغة عقبة في سبيل انتشار الفيلم التسجيلي خارجياً مثلما تقف بالنسبة للفيلم الروائي، فالفيلم التسجيلي إنما يعتمد على تعليق يقرؤه معلق وليس على حوار يؤديه ممثلون، كما أن بعض الأفلام التسجيلية لا تعتمد على تعليق بالمرة وتكتفي بالموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية، وعلى فرض وجود التعليق - وهذا هو الغالب - فإنه من السهل اليسير تسجيل هذا التعليق بلغات مختلفة ولن يكلف هذا كثيراً، بينما تبلغ تكاليف دوبلاج فيلم روائي واحد من لغة إلى لغة أخرى ما قد يكفي لإنتاج مجموعة من الأفلام التسجيلية وبلغات مختلفة...

٤- الفيلم الروائي يعتمد على الخيال الذي يختلف من شعب إلى شعب لاختلاف الأنماط الثقافية بين الشعوب المختلفة، وهذا أيضاً يعد عقبة تعوق انتشار الفيلم الروائي وتعطل تأثيره، بينما الفيلم التسجيلي يعتمد على تسجيل الواقع الحي مما يساعد على الاقتناع بموضوعه وبالرسالة التي يحملها. وقد عرف **جريرسون** الفيلم التسجيلي بأنه العلاج الإبداعي للحقائق أو لموضوعات الساعة، وحدد قواعده بثلاث قواعد

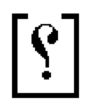
تؤكد القيم الواقعية للفيلم التسجيلي، وهذه القواعد هي:

(١) يعتمد الفيلم التسجيلي على التنقل والملاحظة والانتقاء من الحياة نفسها... فهو لا يعتمد على موضوعات ممثلة في بيئة مصطنعة كما يفعل الفيلم الروائي، وإنما يصور المشاهد الحية والوقائع الحقيقية.

(٢) أشخاص الفيلم التسجيلي ومناظره يختارون من الواقع الحي فلا يعتمد على ممثلين محترفين ولا على مناظر صناعية مفتعلة داخل الاستوديو.

(٣) مادة الفيلم التسجيلي تختار من الطبيعة رأساً دونما تأليف أو محاكاة، وبذلك تكون موضوعاته أكثر دقة وواقعية من المادة الممثلة.

ولا جدال في أن كل هذه الأمور تميز الفيلم التسجيلي عن الفيلم الروائي، وتؤكد فعاليته وتضاعف إمكانيات انتشاره وتأثيره.



أسئلة على الفصل الخامس

س١: ما مفهوم الفيلم التسجيلي؟

س٢: ما هي القواعد الرئيسية للإنتاج التسجيلي؟

س٣: تحدث عن البدايات الأولى لمصطلح الفيلم التسجيلي.

س٤: قارن بين القواعد الأساسية للسينما التسجيلية عند جريرسون وبول روثا.

س٥: ما هي مبادئ البناء التسجيلي ووظائفه وتأثيراته؟

س٦: ناقش الخصائص العامة للفيلم التسجيلي.

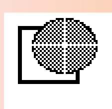
س٧: تحدث عن عوامل ظهور الاتجاه التسجيلي وأسباب انتشاره.

س٨: ناقش حدود الفيلم التسجيلي.

س٩: قارن بين الإنتاج التسجيلي والإنتاج الروائي، وأوجه التشابه والاختلاف بينهما.

س١٠: ما أهم مهام ووظائف المخرج التسجيلي؟

س١١: ناقش طبيعة وحدود استخدام عنصر التمثيل في الفيلم التسجيلي.



الفصل السادس

الاتجاهات الفنية المختلفة للفيلم التسجيلى

الأهداف:

بعد دراسة هذا الفصل، يجب أن يكون الدارس قادراً على أن:

١- يتعرف دور الطليعيين في أوروبا في نشأة الاتجاهات الخاصة بالفيلم التسجيلي.

٢- يتعرف أسس الاتجاه الرومانسي ورواده.

٣- يتعرف حياة رائد الاتجاه الرومانسي روبرت فلاهرتي وكيف أثرت على أفلامه، ويكوِّن رؤية نقدية لهذه الأفلام.

٤- يتعرف أسس الاتجاه الواقعي ورواده.

٥- يتعرف أسس الاتجاه السيمفوني ورواده.

٦- يتعرف أسس اتجاه سينما الحقيقة ورواده.

٧- يتمكن من المقارنة بين الاتجاهات الفنية الأربعة للفيلم التسجيلي.

العناصر:

- دور الطليعيين في أوروبا في نشأة الاتجاهات الخاصة بالفيلم التسجيلي.
- الاتجاه الرومانسي ورواده.
- نظرة على حياة رائد الاتجاه الرومانسي روبرت فلاهرتي وكيف أثرت على أفلامه، ورؤية نقدية لهذه الأفلام.
- أسس الاتجاه الواقعي ورواده.
- أسس الاتجاه السيمفوني ورواده.
- اتجاه سينما الحقيقة ورواده.

المفاهيم المتضمنة:

- سينما الحقيقة Cinema Vèritè .
- السينما المباشرة Direct Cinema.
- الأفلام التي تهتم بالعرض والشرح والتفسير Expository Documentary.
- الأفلام التسجيلية التي تعتمد على الملاحظة Observational Documentary.
- السينما المخلصة أو الصادقة أو الصريحة Cinema Sincerity.
- التسجيل الواقعي Documentary Realism.
- معدات التسجيل الصوتي المحمولة مثل نوعية Nagra Tape Recorder و Super 8.
- تليفزيون الحقيقة Televerite.

تمهيد:

تتمثل الاتجاهات الفنية للفيلم التسجيلي في أربعة اتجاهات فنية هي: **الاتجاه الرومانسي، والاتجاه الواقعي، والاتجاه السيمفوني، وسينما الحقيقة**، ويعكس كل اتجاه مدرسة مختلفة من حيث اختيار المضمون والشكل، فالمضمون يفرض شكلاً معيناً، كما أن خصائص الجمهور المستهدف تشكل عنصراً مهماً في اختيار الشكل الملائم، وكل اتجاه من هذه الاتجاهات الأربعة يعكس مساهمة المدارس المختلفة في الحركة التسجيلية على مستوى العالم.

فقد حاول فنانو السينما الاستفادة من التجارب التي قام بها **الطليعيون في أوروبا في عشرينيات القرن العشرين** في مجال الفنون من أجل استخلاص أشكال جديدة ونظريات في علم الجمال، فقام بعض السينمائيين الشباب في كل

من **برلين وباريس** وغيرها من **مدن أوروبا** بعمل تجارب للاستفادة من انسيابية الصورة السينمائية، وقاموا بإنتاج مجموعة من الأفلام التسجيلية تعالج بأسلوب واقعي مظاهر الحياة في المدن والريف الأوروبي معتمدة على عقد مقارنة بين الإيجابيات والسلبيات، وتصوير الحركات الإيقاعية للآلات الحديثة، وكانت هذه **الأفلام الطليعية** تعرض في **جمعيات الفيلم** التي بدأت تنتشر في **الدول الأوروبية**، ونتج عن هذه المحاولات الجادة مجموعة من الأفلام تختلف فيما بينها من حيث الشكل والمضمون، وبالتالي نتج عن هذه المحاولات ما يمثل الاتجاهات الفنية المختلفة للفيلم التسجيلي التي يمكن على أساسها تصنيف هذه الأفلام من حيث المضمون والشكل الفني وأسلوب المعالجة والإخراج، ويمكن حصر هذه الاتجاهات الفنية فيما يلي:

١- الاتجاه الرومانسي أو الاتجاه الرومانتيكي الطبيعي:

يعتمد هذا الاتجاه على الاهتمام بحياة الفرد بشكل يتميز بحرية التعبير وتلقائيته، حيث تخلق مشاهدة الأفلام التي تنتمي إلى هذا الاتجاه الفني إحساساً غنائياً عاطفياً لدى المشاهد، حيث تتميز الرومانسية بالنزعة الفردية الرافضة التي تنعي البراءة التي يفتقدها الإنسان مع تقدم الحياة الصناعية، كما أنها تضفي مغزى رفيعًا على الأشياء المألوفة، وتعطي مظهراً مبهراً للحياة الإنسانية، وتتسامى بالمشاهد عن الحياة اليومية المعتادة وتدفعه إلى اكتشاف حياته بحساسية أكبر.

وسمى الاتجاه الرومانسي بالاتجاه **الرومانتيكي الطبيعي** لتركيزه وتمجيده الواضح للطبيعة، واهتمامه بعلاقة الإنسان بالبيئة، حيث تستخدم الأفلام في هذا الاتجاه المظاهر الطبيعية والجغرافية في نطاقها الطبيعي لتمجد الجمال في هذه المظاهر، وتكون قصة أو موضوع الفيلم نابعاً من المكان ذاته ومن المواقف والشخصيات الحقيقية.

وظهر الاتجاه الرومانسي أولاً في **أمريكا**، لذا يطلق عليه البعض **الاتجاه الرومانتيكي الأمريكي**، إلا أن العقلية الأمريكية رفضت هذا الاتجاه فى البداية

نتيجة لاعتماد إنتاج هوليوود الضخم على الديكورات والاستوديوهات والسيطرة الكاملة على عوامل الجو والمناخ والزمن...، ولم يخرج عن هذه الجبهة الرافضة في البداية سوى المخرج السينمائي **" جريفيث"** عندما أخرج فيلمه **"الطريق إلى الشرق" سنة ١٩٢٠**، معتمداً كلياً على التصوير في أماكن الأحداث الحقيقية، ثم تحول الأمر، وأصبحت حركة الفيلم غير الروائي في أمريكا نشطة وإيجابية في عرض كل مظاهر الطبيعة في جميع أنحاء أمريكا ودول أوروبا كلها.

أما الريادة الحقيقية والبداية المحددة للاتجاه الرومانتيكي الطبيعي فترجع إلى المخرج **روبرت فلاهرتي** الذي يعد الأب الشرعي لهذا الاتجاه، وقام فلاهرتي بتصوير كل أفلامه في المواقع الأصلية للأحداث، وكانت أفكار وموضوعات أفلامه تنبثق من النشاط اليومي للمجتمع الإنساني في بيئة جديدة على المشاهد غير مألوفة له، ويقوم بتسجيلها من وجهة نظر خلاقة، ولم يكن فلاهرتي يعتمد على سيناريو تفصيلي معد قبل خروجه للتصوير، بينما كان يتم كتابة السيناريو الفعلي للفيلم في حجرة المونتاج ليقدم رؤيته الخاصة للمشاهدين والتي كانت تحمل دائماً مغزى سياسيا اجتماعيا.

ويعتبر **فيلم " نانوك رجل الشمال" سنة ١٩٢٣** من أعظم أفلام فلاهرتي وأشهرها، بل يعد من أشهر أفلام الاتجاه الرومانتيكي الأمريكي، حيث يصور الفيلم صراع إنسان منطقة القطب الشمالي مع الطبيعة القاسية من خلال عرض حياة أسرة من الإسكيمو، ثم جاء فيلمه **" موانا " سنة ١٩٢٦** الذي تناول عادات قبائل الساموا وتقاليدهم الخاصة، وفيلم **" رجل من آران " سنة ١٩٣٤** الذي صور حياة صائدي أسماك القرش ومدى شجاعتهم وبسالتهم في مواجهة مصاعب حياة البحر ومخاطره من أجل توفير الرزق.

وكان **أسلوب فلاهرتي** في تنفيذ أفلامه يؤكد **أسس الاتجاه الرومانسي** التي تتمثل في:

١- أهمية معايشة المخرج للموضوع الذي يسجله لضمان تحقيق المعرفة الكاملة والمتعمقة والفهم العميق لكل جوانب الموضوع الذي يعالجه.

٢- أهمية أن ينبع موضوع الفيلم من المكان الحقيقي بأشخاصه وأحداثه الحقيقية دون إضافات أو تعديلات من مخرج الفيلم.

ولم يقتصر الاتجاه الرومانسي على نظرة فلاهرتي للطبيعة، وإنما قدم **المخرجون السويديون** مجموعة من الأفلام التي تعتمد اعتماداً كلياً على الطبيعة، ثم جاءت أفلام **والت ديزني** التي سجلت لحياة الإنسان والحيوان معاً بشكل جذاب.

ويعتبر الاتجاه الرومانسي واحداً من أقوى الروافد الأولى في مجال الفيلم التسجيلي وأكثرها استجابة وشعبية من قبل المشاهدين وخاصة في **أوروبا وأمريكا**.

روبرت فلاهرتي Robert Flaherty رائد الاتجاه الرومانسي:

لقد قام روبرت فلاهرتي Robert Flaherty بإخراج الأفلام التسجيلية منذ **العشرينيات** من القرن الماضي، ويعتبره البعض **الأب الروحي للسينما التسجيلية**، وقد استخدم الكاميرا باعتبارها أداة أنثروبولوجية لتسجيل وتوثيق دراساته عن الإنسان.

وبدأت رحلة فلاهرتي مع السينما التسجيلية- كما أشرنا- في العشرينيات من القرن العشرين بعد رحلة معاناة ومعايشة لظروف الحياة الصعبة، فقد ولد فلاهرتي **سنة ١٨٨٤** في أسرة فقيرة يعمل عائلها في هندسة التعدين، تقطن في منطقة أيرين مونتين في شبه جزيرة ميتشجان العليا **بالولايات المتحدة الأمريكية**.

ولم يكن فلاهرتي في سنوات طفولته موفقاً في دراسته ولا مواظباً عليها، وعندما بلغ الثمانية عشرة من عمره انتقل إلى منطقة رينى ليك في **كندا**، حيث كان جده يعمل مديراً لأحد مناجم الذهب، وعايش الصبي الحياة في معسكرات

العمل واستوعب العلاقة الإنسانية بين الأفراد والطبيعة ومن ثم بدأت علاقته بالطبيعة واهتمامه بتتبع علاقة الإنسان بالطبيعة المحيطة به، ومن خلال عمله في حقول ومناجم النحاس تارة والذهب تارة أخرى في كندا اكتسب كثيراً من المعلومات عن الثروات الطبيعية، وفي **عام ١٩١٠** كلف باستكشاف إمكانات خام الحديد في مجموعة من الجزر التي تحيط بالساحل الشرقي لخليج هدسون، وقام فلاهرتي برحلات متتالية على مدى عامي ١٩١٠ – ١٩١١ للوصول إلى الموقع حيث قام بتصويره سينمائياً بناءً على طلب ممول الرحلة السير وليام ماكينيز Sir William Mackenize .

وعند إعادة عرض هذه اللقطات على أعضاء الجمعية الجغرافية ونادي المستكشفين وبعض أصدقائه بعد عودته اكتشف فلاهرتي عدم الترابط وعدم نجاحه في نقل ما شاهده، ومن هنا فكر في العودة لتسجيل حياة سكان المنطقة ونجح في إقناع إحدى الشركات **سنة ١٩٢٠** لتمويل رحلته لتتبع حياة أسرة من الإسكيمو، وحمل فلاهرتي في هذه المرة كاميرا من طراز أكيلي Akeley التي أعجبته فيها حركتها الدائرية على محورها مما يمكنه من تصوير ما يريد، وظل فلاهرتي متمسكاً بذلك الطراز في كل أفلامه فيما بعد. وهكذا تتضح أهمية عنصر التمويل في الإنتاج السينمائي والعناصر المشاركة في العمل السينمائي فنياً ومادياً، ويبرهن ذلك على أن دخول فلاهرتي مجال السينما التسجيلية لم يكن مخططاً له من قبل، ولم يأت لتحقيق أهداف تجارية بقدر ما كان رغبة في التعريف بظروف حياة الإنسان في المجتمعات والبيئات الطبيعية للآخرين وهو ما يظهر في سلسلة أفلامه فيما بعد.

وجاءت أفلام فلاهرتي التالية كلها معنية بالإنسان والبيئة، والإنسان والفن، ففي **عام ١٩٢٥** أسند إليه عمل **"صانع الفخار"** لمتحف المتروبوليتان، وقد صادف فلاهرتي كثيراً من الصعاب وباءت بعض محاولاته الإنتاجية بالفشل، ففي **عام ١٩٢٧** كلفته **شركة متروجولدين ماير** الشهيرة بإنتاج فيلم بعنوان **"الظلال البيضاء في البحار الجنوبية"** ولكن العمل لم يكتب له النجاح، وعاد

فلاهرتي من رحلاته إلى هوليوود، وفي **عام ١٩٢٨** وبتكليف من **شركة فوكس للقرن العشرين** بدأ فلاهرتي في تصوير فيلم عن الهنود في نيومكسيكو ولكن العمل لم يكتمل، وفي نفس العام أعد فلاهرتي **مع المخرج الألماني مورنو Murnau** فيلماً بعنوان **"تابو Tabu"** عن منطقة تاهيتي.

وبعد هذه المحاولات المتكررة والتي لم يكتب لها الاكتمال جاءت الفترة الخصبة من حياة فلاهرتي عندما تعاون مع **جريرسون** في إنجلترا بعد استدعاء الثاني له وتكليفه بإعداد فيلم عن الحرف البريطانية الشهيرة، وهو ما يتفق مع اهتمامات فلاهرتي في التعرض للتقاليد والثقافة وميله للإعلام عن القيم المطلقة لتحقيق التقارب والتفاهم الإنساني والسلام العالمي.

لذلك يعد فلاهرتي واحداً من كبار الرواد الأوائل حيث خرج بعيداً عن الاستوديو واستطاع أن يصل إلى جوهر قصة الإسكيمو ثم فعل نفس الشيء مع قبائل الساماوه، وأخيراً مع سكان جزر آران، حتى وصل إلى المرحلة التي تغلب فيها إحساسه كمخرج تسجيلي على تعاليم واتجاهات استوديوهات هوليوود فخرج على رأيها، فقد أرادت هوليوود أن تفرض شكلاً دراميا معداً من قبل ليدور وسط مناظر طبيعية حقيقية، وأرادت أن تدفع فلاهرتي إلى أن يصور قبائل الساماوه داخل إطار درامي ثابت تبرز فيه الحيتان والسابحات الفاتنات متجاهلة تماماً الدراما الحية الموجودة في المنطقة، ولم تستطع هوليوود أن تفرض رأيها على فلاهرتي فأخرج **فيلم "موانا"** بأسلوبه التسجيلي الخاص، ولكن هوليوود عادت فاستخدمت **فان دايك** لإنتاج **فيلم "الظلال البيضاء في البحار الجنوبية"**، كما استخدمت **مورنو** في **فيلم "تابو"**، وفي كلتا الحالتين تجاهلت هوليوود فلاهرتي، مما دفعه إلى قطع صلته بفان دايك ومورنو.

وقد آمن فلاهرتي إيماناً عميقاً بأن القصة لا بد أن تنبعث من المكان الذي تدور فيه، وأن هذه القصة يجب أن تكون (من وجهة نظره) القصة الرئيسية

لذلك المكان، ولذلك نجد أن الدراما التي عالجها فلاهرتي في أفلامه هي دراما الأيام والليالي والفصول على مدار العام، والصراع الجوهري الذي يخوضه الناس من أجل الحصول على القوت أو لكي يجعلوا حياتهم الجماعية محتملة أو للدفاع عن كرامة القبيلة.

وهذا الأسلوب في معالجة موضوعات الأفلام يعكس بالطبع فلسفة فلاهرتي الخاصة وليس هناك ما يلزم المشتغلين بالسينما التسجيلية أن يحذوا حذوه، فيذهبوا إلى أقاصي المعمورة بحثاً عن البساطة القديمة للإنسان البدائي ضد الطبيعة، وإذا عرضنا رأى بعض النقاد في هذا الاتجاه سنجد أنهم رأوا في نظرية تصوير الكفاح ضد الطبيعة هروباً من الحاضر وأنها تعكس نظرة ضعيفة واهنة للحياة بحيث إذا مارسها شخص أقل مهارة من فلاهرتي فإنه لا بد من أن يتردى في المبالغات العاطفية المزيفة، ومهما بلغت قوة الأسلوب الشاعري الذي تصور به الطبيعة، فإن هذا الأسلوب لا يمكن أن ينمو إلى الحد الذي يستطيع معه مواجهة المطالب العاجلة للعالم الحديث، وليس من يتجهون بأنظارهم إلى أقاصي المعمورة من البلهاء، بل إن فيهم أيضاً الشعراء، وهؤلاء إذ يوجهون عواطفهم للاهتمام بكافة الأزمان فيما عدا الزمن الذي يعيشون فيه، فإنهم يتجنبون القيام بمهمة الخلق الفني المتصلة بالمجتمع وهم لا يستخدمون قواهم في المهمة العاجلة وهي تنظيم الفوضى الشاملة في العصر الحديث.

وإذا نحن صرفنا النظر عن الجانب النظري في أعمال فلاهرتي فإننا نجده يمثل - أكثر من أي شخص آخر - القواعد الأساسية للسينما التسجيلية وهي:

١- لا بد للأفلام التسجيلية أن تستمد مادتها من واقع المكان الذي يجرى تصويرها فيه، وأن تبلغ حداً وثيقاً من المعرفة يساعدها على تنظيم هذه المادة بأسلوب فني. وقد كان فلاهرتي يقضى في مكان التصوير عاماً يعيش فيه مع الناس حتى تنبعث القصة التي يرويها من أعماق نفسه.

٢- ولا بد للأفلام التسجيلية أيضاً أن تتبع منهج فلاهرتي في التفرقة بين الوصف والدراما، فهناك أشكال أخرى للدراما، أو بعبارة أدق أشكال

أخرى للمعالجة السينمائية تختلف عن الشكل الذي اختاره فلاهرتي، إلا أنه لا بد لنا أن نأخذ - مبدئياً - بوجهة نظر فلاهرتي في التمييز بين الأسلوب الذي يقتصر على وصف القيم السطحية للموضوع، والأسلوب الذي يكشف بطريقة فعالة حقائق الموضوع، ذلك لأن فلاهرتي في تصويره للحياة الطبيعية استطاع في الوقت ذاته أن يضع التفاصيل في مواجهة بعضها البعض ليفسرها لنا بأسلوب فني مبدع.

وإذا نحن اتفقنا على ضرورة الخلق الفني في المعالجة السينمائية للأفلام التسجيلية، فإنه من الممكن بعد ذلك أن تتعدد الأساليب داخل هذا النطاق، فقد يروقك الشكل القصصي كما حدث مع فلاهرتي، فتنتقل بالطريقة القديمة من الفرد إلى المجتمع، سواء أكان هذا المجتمع راقياً أم غير راق حتى تصل في النهاية إلى تصوير أمجاد البطولة، وقد لا يثير الفرد اهتمامك إذا أنت آمنت بأن حياة الفرد لم تعد كافية لإعطاء فكرة كاملة عن حقائق الحياة، وإذا آمنت بأن شعور الفرد بآلام الجوع ليس بذي أهمية في عالم تسيطر عليه قوى معقدة غير ذاتية، فلا بد من أن تصل من ذلك إلى نتيجة منطقية؛ وهي أنه قد انقضى ذلك العصر الذي يمكن فيه اعتبار الفرد شخصية درامية متكاملة، وحينئذ تشعر بأن الدراما التي تحتاجها هي تلك التي تستطيع أن تقدم لك قطاعاً من الحياة يكشف عن الطبيعة التعاونية أو الجماهيرية للمجتمع والتي تجعل الفرد يبحث عن أمجاده وسط القوى الاجتماعية الخلاقة. وبعبارة أخرى، فإنك قد ترى ضرورة العدول عن الشكل القصصي وتسعى للبحث عن مادة ووسيلة أكثر ملاءمة للعقل ولروح العصر مثلما فعل رواد الاتجاهات الحديثة في النثر والشعر والرسم.

وقد اتخذ فلاهرتي اتجاهاً معيناً بفيلم **" نانوك رجل الشمال"** ولما كان مكتشفاً بحكم مهنته، وعلى معرفة أكيدة بالإسكيمو فقد خطرت له فكرة وضع قصة عن أولئك القوم الذين يعرفهم، فلا يكون هناك تخمين أو تلفيق أو جو يهيئه في الاستوديو لقصة يبتدعها من وحي الخيال، بل قصة من قلب الواقع. وتقوم فكرة " نانوك رجل الشمال " على الجوع والصراع من أجل الطعام،

وتقوم أحداثها على أساس الواقع، وعلى أساس الجوع الحقيقي كما حدث فعلاً، فكانت العواصف الثلجية حقيقية، فجاءت ملامح الناس وانفعالات الضنى والإجهاد قوية حية، وكان **بوتنج** قبل ذلك بعدة سنوات قد صور فيلمه الشهير **"رحلة سكوت إلى القطب الجنوبي "** الذي اقتصر على الرحلة فحسب، لكن هنا نبضت القصة بالحياة وتحول العرض الصحفي إلى كيان درامي، وكان فلاهرتي يعتقد أن هناك انسجاماً بين آلة التصوير وبين كل ما هو طبيعي تلقائي مألوف، وقد ظلت هذه النظرية موضع امتحان أكثر من عشرين سنة. وكان فيلم نانوك هذا أعظم برهان على صحتها، ففي هذا الفيلم دبيب الحياة لأنه مشتق من الحياة نابض بها وعاش إلى يومنا هذا من بين الأفلام جميعاً رغم أنه لم يجد من يمول إنتاجه إلا إحدى شركات الفراء، ورغم أن كافة دور السينما في برودواي كانت قد رفضت عرضه.

وقصة **"موانا "** التي أخرجها فلاهرتي بعدئذ تؤيد وجهة نظره، ونجحت أفلام **" الظلال البيضاء من بحار الجنوب "** و **"تابو"** و **"رجل من آران"** و**"الصبي والفيل "**، لكن كان من الطبيعي أن تشكك هوليوود في اتجاهاته ولا تطمئن إليها، فعملت على أن يكون في رفقته مخرج من ذوي الاتجاهات الأخرى المعتدلة في فيلم " الظلال البيضاء" و " تابو" فجاءا مختلفين بعض الشيء عن اتجاهات فلاهرتي وأقل منها عمقاً، وتتضح اتجاهات فلاهرتي بجلاء في **فيلم " الصبي والفيل"** وهو مقتبس من قصة **كبلنج " توماي صاحب الأفيال"** بالاشتراك مع زولتان كوردا من شركة أفلام لندن وهو من أنصار الاستوديو، ويبدأ فيلم " الصبي والفيل" بداية رائعة حيث يجلس توماي على ظهر أضخم فيل في " ميسوري" في براءة وفتوة تنم عن كرم محتد للشعب الهندي مما لم يشهده المرء على الشاشة من قبل، ويترقب الذهن حدوث أي شيء إذ تعطى الإشارة وينطلق قطيع الفيلة البرية، وعناصر التشويق والترقب والإثارة في الغابة تفوق نظيرتها في غابة "تشانج" فضلاً عن أن عمق الصلة بين الإنسان والطبيعة يضاهي ما في " نانوك "، لكن المناظر الصناعية وجو

الأحياء الراقية تلون الفيلم في كل أحداثه بلون غريب مصطنع بين الصبي والغابة فلا تحقق فكرة الواقعية الكاملة.

عرض وقراءة نقدية لأهم أفلام فلاهرتي:

رغم ما قدمه فلاهرتي من أفلام تسجيلية عديدة في عالم الفيلم التسجيلي إلا أن الكثير منها لم يكن ينطوي على قيمة فنية تلفت النظر، فيما عدا أربعة أفلام هي التي تعتمد عليها شهرة فلاهرتي ومكانته في ميدان الفيلم التسجيلي، وهذه الأفلام هي: **نانوك وموانا ورجل من آران وقصة لويزيانا** ، وفيما يلي تحليل لأهمها:

فيلم " نانوك رجل الشمال":

يعتبر هذا الفيلم أول أفلام فلاهرتي الكاملة، وقد تتبع خلاله حياة أسرة من الإسكيمو يعمل عائلها في الصيد ككبير للصيادين ويدعى "نانوك" ومعناها بلغة الإسكيمو "الأب"، وهكذا كان الصياد هو الشخصية المحورية الرئيسية للفيلم وقد تتبعه فلاهرتي في أدائه لعمله بدون سيناريو معد من قبل التصوير حيث كان فلاهرتي يترك الأمور الحياتية تأخذ مجراها الطبيعي، وكان يسجل هو المواقف والانفعالات والأحداث كما تحدث في الواقع دون تدخل منه، وهكذا جاء ما عرف بكتابة الأشخاص الحقيقيين والظروف الطبيعية للمنطقة لسيناريو الفيلم، وجاءت الفكرة من واقع الحياة وليس من خيال وإبداع المخرج وإنما هي من اختياره.

وقد صور فلاهرتي عدة مناظر في فيلمه الأول لرحلة صيد العجول البرية وكان حريصاً على عرضها على أهل المنطقة لتجميع ردود أفعالهم وملاحظة مدى تأثرهم واقتناعهم، واستغرق تسجيل الفيلم ما يقرب من عام ونصف تتبع خلالها فلاهرتي شخصيته الرئيسية نانوك في رحلات صيده ما بين الفشل أحياناً وترقب النجاح آملاً أن يوفق في تصوير كبير الصيادين على الطبيعة وهو يرشق عجلاً برياً بحربته وذلك من خلال فتحة في الجليد يتابع فيها بكاميرته

الموقف والصراع، وعندما فشل في محاولاته المتكررة اقتنع باستخدام عجل ميت لتصوير هذا المشهد وهو ما فتح الطريق فيما بعد لإعادة تمثيل موقف من الحياة بأشخاصه الحقيقية وفي بيئته الحقيقية وعناصره الطبيعية في الأفلام التسجيلية.

ويعتبر فيلم نانوك رجل الشمال نموذجاً للفيلم التسجيلي الرومانتيكي وهو يسرد موضوعاً دون أن يكون هذا الموضوع من نسج الخيال وإنما مداره ومادته عالم حقيقي واقعي ولكنه غير معروف للجميع، وقد قال فلاهرتي إن فيلمه سوف يصور رجلاً مورد حياته في الدنيا أقل من مورد أي إنسان آخر... رجل حياته عبارة عن صراع دائم مع خطر الموت جوعاً في أرض لا تنبت شيئاً، ويتحتم عليه أن يعتمد على ما يتمكن من اقتناصه وصيده، وكل ذلك في أقصى الظروف الجوية وأعتاها، فالموضوع إذن هو موضوع فلاهرتي المفضل في كثير من أفلامه: الحياة وإرادة الحياة، ويستمد فيلم نانوك وحدته وبناءه من تسجيله لمظاهر حياة رجل من الإسكيمو هو وأسرته طيلة عام كامل، فقصة الفيلم تبدأ بفصل الربيع وتنتهي في الشتاء التالي، وتكنيك الفيلم بسيط حتى يبدو أنه يخلو من التكنيك تقريباً، ودون اللجوء إلى الحيل في التصوير أو الاجتهاد في التركيب الفني لموضوع الصورة، بل إن الكاميرا لا تقوم بحركة دائرية إلا لتوسيع مجال الصورة تفادياً للانتقال إلى لقطة أخرى منفصلة.

وتبين أول لقطة في الفيلم المياه الثلجية في خليج هدسون والحركة في المشهد كله تتموج كما لو كانت الكاميرا تنساب فوق المياه على ظهر قارب، وهذا غالباً ما حدث بالفعل خلال مرحلة التصوير، فجاءت الحركة نتيجة طبيعية لظروف التصوير، ومع أن الكاميرا لا تتحرك لمجرد إحداث التأثير الحركي فإنها رغم ذلك تحقق هذا الأثر، ويتجلى ببساطة تكنيك فلاهرتي في اعتماده التام على موضوع اللقطة نفسها وترتيب اللقطات واحدة بعد أخرى تقريباً.

وقد كتب **بول روثا** عن الجزء الخاص بتشييد نانوك – الشخصية المحورية الرئيسية – لكهف الثلج فقال: " لعل الشاشة لم تعرف مشهداً أبسط

علاجاً ومع ذلك أكثر تأثيراً ".

ويمثل فيلم نانوك مقدرة خلاقة على استخدام السينما وإثبات تقارب الآلة تقارباً وثيقاً من الفن بشكل يمتاز عما سبقه من أفلام.

أما بالنسبة لموضوع فيلم نانوك فكان فلاهرتي يركز الأهمية الكبرى على اكتشاف القصة الإنسانية الجوهرية من داخل الموضوع نفسه.

فقصة الفيلم ليست رحلة هينة إلى بقعة طريفة نائية، فالمخرج لا يعرض الإسكيمو على أنه مختلف عنه وعن المشاهد، بل على أنه مثله ومثل أغلبية المشاهدين.

والاعتماد على النفس في فيلم نانوك اعتماد جسماني، اعتماد الإنسان على نفسه دفاعاً عن حياته، وفلاهرتي في هذا الفيلم شأنه في كل أفلامه معنى بالواقع الذي لم تغلفه أغشية الحضارة بعد.

٢- الاتجاه الواقعي:

الواقعية في الفن تهتم أساساً بتصوير العلاقات الاجتماعية والقوى التي تتحكم في الناس والروابط والمصالح المشتركة بينهم، ويستمد الاتجاه الواقعي مادته الفيلمية من الواقع المباشر للبيئات المختلفة لحياة المدن والقرى والمصانع... إلى غير ذلك من مناطق التجمعات، في محاولة لإبراز ما يكمن تحت السطح، وإلقاء الضوء على الأسباب والمسببات.

وبرز الاتجاه الواقعي في مجال الفيلم التسجيلي بظهور الفيلم الفرنسي **" لا شيء غير الزمن" عام ١٩٢٦ للمخرج " ألبرتو كافلكانتي"**، والذي يعتبر أول فيلم عن حياة العاصمة الفرنسية **باريس**، كما يعتبر أول محاولة للتعبير عن حياة مدينة بشكل خلاق على الشاشة، ومن هنا تنبع أهمية هذا الفيلم الذي كان له أثر بعيد وعميق إذ سار على منواله كثيرون، وراحت سيمفونيات مدن العالم تظهر واحدة تلو الأخرى، وذلك بالرغم من بعض العيوب أو السلبيات التي اتسم بها هذا الفيلم، ومن أهمها: أنه جاء فجًّا وخالياً من النعومة

نتيجة لأسلوب وتقنيات المونتاج في ذلك الوقت، كما فشل **كافلكانتي (رائد الاتجاه الواقعي)** في تقديم وجهة نظر اجتماعية للاتجاه الواقعي نتيجة لعدم استطاعته التعبير بشكل عميق عن متناقضات المدينة، وبالرغم من ذلك يبقى فيلم " لا شيء غير الزمن" محاولة جديدة (في ذلك الوقت) لتقديم الأشياء البسيطة في البيئة المألوفة المحيطة بالإنسان العادي كمادة درامية واقعية تستحق الاهتمام، وكان لهذا الفيلم أثره لا في مجال **السينما الفرنسية** فحسب، بل امتد إلى **السينما الألمانية**، حيث كان له الفضل في تحولها عن الاتجاه التجريدي وعودتها إلى أرض الواقع.

وحاول كافلكانتي من خلال فيلمه أن يبرهن على إمكانية تصوير الواقع الذي يحيط بالإنسان (حيث يصور الفيلم الحياة في مدينة باريس خلال يوم كامل معتمداً على الشخصيات الحقيقية في مواقف عديدة)، متعارضاً بذلك مع الاتجاه الرومانسي الذي يقوم على تصوير الأماكن النائية الغريبة، ويصور الإنسان في مواجهة الطبيعة القاسية غير المألوفة للأغلبية، ولذا يمكن القول: إنه بظهور الاتجاه الواقعي أمكن تصوير الإنسان ومشكلاته في مواجهة الحياة اليومية وجنون المدينة بتناقضاتها العديدة، فالاتجاه الواقعي يمثل أنقى درجات الواقعية في مجال الفيلم التسجيلي.

ولقد أخذ الاتجاه الواقعي في الانتشار داخل دول **أوروبا في الثلاثينيات** من القرن العشرين، ونذكر من أهم أفلام هذا الاتجاه فيلم **" فيما يختص بمدينة نيس" سنة ١٩٣٠ لجان فيجو**، والذي بدأ كدراسة سينمائية لطبيعة مجتمع مدينة نيس الفرنسية والتناقض الواضح بين طبقاته الغنية والفقيرة، وأطلق فيجو على أسلوبه في تقديم فيلمه **"وجهة النظر التسجيلية"**، وبصفة عامة كانت أفلام الاتجاه الواقعي تحمل وجهة نظر اجتماعية في بلدان العالم، ودارت معظمها حول مهاجمة الاستغلال والدفاع عن حقوق الفئات المطحونة والكادحة في الحياة.

فالإحساس بالمسئولية الاجتماعية يجعل السينما التسجيلية الواقعية فناً عسيراً وخاصة في زمننا هذا، وإذا قورنت الأفلام الواقعية بالأفلام التسجيلية الرومانتيكية فإن النوع الأخير يبدو يسيراً، ذلك لأن الإنسان المتوحش النبيل طالما اتخذ مادة للقصص الرومانتيكية كما أن فصول السنة طالما تردد ذكرها في الشعر، وبهذا نجد أن الخصائص الجوهرية لهذا الحقل الرومانتيكي قد عرفت من قبل، ومن اليسير معالجتها ثانية دون أن يستتكر أحد، أما السينما التسجيلية الواقعية، فإنها تتخذ مادتها من المدن والشوارع والأزقة والمصانع والأسواق، وهي بهذا تتولى خلق الشعر في ميدان لم يسبق لشاعر أن طرقه من قبل، وحيث لا تبدو بسهولة أهداف تتسق مع طبيعة الفن، وهي بهذا لا تحتاج إلى الذوق السليم فحسب، وإنما تحتاج أيضاً إلى الإلهام الفني، أي إنها تحتاج إلى جهد شاق خلاق ينفذ إلى الأعماق كما يصدر عن تأثر عميق.

وميدان الواقعية - كما أشرنا - بدأه **كافلكانتي** بفيلمه **" لا شيء غير الزمن"** وسار على منواله **روثمان** في فيلم **"برلين سيمفونية مدينة عظيمة"** ، وقد تطورت هذه الفكرة في الأفلام التسجيلية **البريطانية** على أسس اجتماعية علمية، ويختلف أساس هذا اللون من الواقعية عن واقعية فلاهرتي، فلم يحاول هذا الاتجاه ممارسة صناعة السينما على ذلك النطاق الواسع كما أنه لم يذهب بعيداً في اختيار فكرة الفيلم.

وظهر فيلم **"لا شيء غير الزمن"** بعد فيلم **"نانوك رجل الشمال"** بخمس سنوات، وكان أول فيلم يصور من خلال عقارب الساعة، وظهرت فيه **باريس** بكل متناقضاتها من جمال أو قبح وغنى أو فقر وأمل أو خوف، واستخدمت كلمة **"سيمفونية"** لأول مرة بدلاً من القصة، وبلغ **كافلكانتي** آفاق الطموح، إذ اتجه كفلاهرتي إلى اتخاذ مادة قصته من الداخل من أرصفة ميناء مرسيليا، وطور **روثمان** الفكرة في خضم الأحداث وتدافع النهار والليل في **فيلم (برلين)**، ولعله تيسر لهذا الفيلم ما لم يتيسر لغيره من أثر بعيد إذ قلده وحاكاه الكثيرون، وسرعان ما راحت سيمفونيات مدن العالم تظهر واحدة تلو الأخرى بداية من

ذلك الوقت، ولكنها تصور بزوغ الفجر ويقظة الوعي وحشود العمال، والمرور في الصباح ونهضة الصناعة ومفارقات وقت الغداء بين الغني والفقير، والنموذج الطيب يخلق سينما طيبة، وكان له على الأقل فضل تحول السينما الألمانية عن الاتجاه التجريدي وعودتها إلى أرض الواقع، كما أنه أدخل تقليد الواقعية التي أنتجت أفلاماً مثل **(الأخوة الإنسانية)** مما هفت إليه نفوس الهواة في كافة أنحاء العالم.

أما الجهد البريطاني في هذا المجال، فهو وإن كان يدين بكل شيء لكافلكانتي، فقد كان أقل تمسكاً بالمثالية والجمال وأكثر تفاعلاً مع المجتمع، وكان **فيلم (صائدو الأسماك)** أول فيلم تسجيلي بريطاني أقرب للواقعية مع اختلاف الموضوعات، ويقوم على فكرة نابعة من الملاحظة الاجتماعية - تلك هي عظمة العامل العادي- ومنذ ذلك الوقت انتشرت فكرة الاتجاه الاجتماعي، وراح المخرجون البريطانيون يبعثون الحياة في كل ذرة جديدة من المواد الخام، مما أدى بهم مع كل لون جديد من الملاحظة الجريئة إلى السيطرة التامة الأكيدة على الوسيلة والمادة على السواء.

ولعل هذا يفسر كيف بلغ **فيلم (صائدو الأسماك)** - على بساطته - هذا القدر العظيم من النجاح والتقدير، ولماذا أصبح بهذه السرعة أقرب إلى الأسطورة منه إلى الفيلم، وكان فاتحة لعهد جديد لبريطانيا في ميدان السينما.

وقد يفسر أيضاً لمَ قابل أهل الأحياء الراقية في لندن صور العمال في فيلم **(بريطانيا الصناعية)** بالتصفيق والاستحسان، وكانت الحقيقة الغريبة أنه لم تسبق لهم مشاهدة صور العمال من قبل، وليس على الشاشة يقيناً، ومما له مغزاه أن هذا الفيلم قد لقي القبول كصورة وطنية، ولا زال حتى اليوم يلقى إقبالاً عظيماً ويشرف سمعة بريطانيا، وبالمثل فإن الأفلام التي تلت ذلك من صور الرعاة في اسكتلنده إلى حركة العمل المعقدة المتشابكة في أحواض السفن والمطارات وخدمات الإذاعة والتنبؤات الجوية والبريد والاقتصاد الدولي...إلخ، لم يتم الاعتماد فيها على العارض أو الموزع بل تم الاعتماد على الجمهور

وذوقه السامي الرفيع في الواقعية، وفي خلال السنوات السبعة أو الثمانية التالية لفيلم (صائدو الأسماك) أنتجت بريطانيا قرابة مائتي فيلم من النوع التسجيلي، وفي نهاية هذه المدة لم تعد مسألة دخول هذه الأفلام إلى دور العرض مهمة صعبة، وكانت فكرة العمل والمضمون القومي الذي تتضمنه هذه الأفلام جميعها تلقى قبولاً وتقديراً عظيماً للصفة الجمالية والقومية التي تضيفها على السينما البريطانية.

ولا يزال الاتجاه إلى إبراز شرف العمل واتخاذه موضوعاً للأفلام، وتقديم شخصية العامل كشخصية محترمة عرضة لتهمة الهدم والتخريب، وقد تعلم المشتغلون بالأفلام التسجيلية كثيراً من أساليب **الفيلم الروسي** الفنية، وكانت طبيعة المادة سبباً في زعم بعض غير ذوي العلم والخبرة أن الأمر ينطوي على تطورات ثورية عنيفة، وقد ساعدت هذه العوامل على النقد الرجعي، لكن الخطيئة الحقيقية كانت في محاولة جعل السينما تعكس صورة واقعية للحياة، إذ لا مفر من أن يثير التطور الجديد سخط العناصر الراضية المطمئنة في المجتمع.

ولقد قاسى الفيلم التسجيلي كما قاست كافة أفلام الواقعية كثيراً من الإعراض وكساد السوق، وقد استغل هذا الكساد غلاة الرجعيين والعناصر غير المسئولة من المشتغلين بالسياسة، وشعر جميع منتجي الأفلام التسجيلية في وقت أو آخر بضغط النقد من خارج الصناعة، فلم يكن عليهم أن يحاربوا من أجل مادة جديدة تعالجها الأفلام فحسب، بل كان عليهم أيضاً مواجهة ميزان الحزبية السياسية بقيمها الزائفة ضيقة الأفق، مما أشار إليه **بول فاليري** على أنه بمثابة وأد للفن وقضاء على كل ثقافة وطنية حقة.

وجدير بالذكر والتأمل أن **حركة الأفلام التسجيلية البريطانية** لم تنشأ حباً وكرامةً للفيلم في ذاته بقدر ما نشأت حباً وكرامة للثقافة الوطنية، فالثابت أن أصولها وجذورها ترتبط بأهداف علم الاجتماع لا علم الجمال.

وشهدت السنوات التي أعقبت **عام ١٩٣٠** أفلاماً تتسم بمزيد من الجرأة والواقعية سنة بعد سنة كما لو كان الكهول قد ولوا وحلَّ الشباب محلهم، وعنصر الواقعية في أفلام مثل **"الشارع الثاني والأربعين"** لا تبدو إلا كمعالجة أكثر تفصيلاً للوضع الرومانتيكي القديم، لكن كان هناك أيضاً استعداد رائع لاستيعاب المشاكل والموضوعات المعاصرة في الحياة الأمريكية، ومهما كان التردد في معالجة المشاكل الصعبة فإن الفيلم التسجيلي لم يتجنبها كلية، بل إن منها ما يلهم الكاتب والمخرج على السواء مثل حياة السجون وآفة العصابات وأنظمة الشرطة الجديدة والبطالة والقصاص العرفي والجمعيات السرية وشئون المال وهوليوود ذاتها. وظهرت في الميدان قصص الطب والبحث العلمي والطيران وشئون العمل، وهذه الفترة التي أخرجت **فيلم "الأرض الطيبة"** بقصتها الطويلة عن حياة الريف الصيني وتعرضه للعواصف والأنواء وآية الإخلاص الإنساني العميق.

ومما سبق يتضح أن الفيلم التسجيلي خاض على الدوام - ولا يزال يخوض - المعارك نظراً لتشبثه بالحقيقة وإصراره على القصة التي تعيش في عالم الواقع الحي، وعندما ضيقت أجهزة الدعاية عليه الخناق في نهاية عام ١٩٣٨ أصبح الكفاح من أجل الحقيقة أشد عنفاً ومرارة عن ذي قبل.

ومنذ فترة ليست بعيدة لم تكن مواد الصلب والحديد والنار والدخان مناظر شاعرية أو رومانتيكية تليق بموضوع الفيلم التسجيلي، وكان المفروض أن يكون الفيلم التسجيلي مرتبطاً برسالة لا هدف لها، أما اليوم فالناس تنظر إلى الصناعة وما تتضمنه من مهارات باعتبارها شيئاً ساحراً مثيراً، وكان من السهل نسبياً أن تجد الجمال في حياة الصيادين وعمال الصلب، حيث يتوفر عنصر الدراما، وانتقل الفيلم التسجيلي إلى مرحلة أشد صعوبة عندما أقدم على تصوير أوجه النشاط اليومي في المؤسسات الكبيرة في كيان درامي (ومن **أفلام هيئة الإذاعة البريطانية** الممثلة لهذا الاتجاه: **"صوت بريطانيا"**، و**"مجموعة السادسة والنصف"** و **"التنبؤات الجوية"** و **"وظيفة في مليون"**

و**"البريد الليلي"** ... إلخ)، ونجح **فيلم "المال الوفير"** نجاحاً فريداً إذ صنع من مكتب بريد إدارة المحاسب العام قصة مثيرة رغم أن الموضوع من أثقل ما يكون ظلاً، وكان هناك الإقدام الدائم على غزو الميادين الجديدة وإخضاع مادتها لعيون النظارة، وكانت شخصيات الكتبة وغيرهم من الشخصيات المدنية أكثر صعوبة في تصوير حياتهم من الصيادين وعمال الصلب، إلى أن وقف رجال الفيلم التسجيلي على الزوايا والمداخل الأصيلة وعرفوا كيف يبرزون أهمية المؤسسات العامة الكبرى التي يديرها أولئك القوم من ثنايا أعمالهم اليومية الرتيبة بادية الثقل والبرود، وقد اقتضى كل ذلك الكثير من الوقت والجهد والبحث والاعتياد على الخامات الإنسانية التي لم تعالج من قبل في صورة خلاقة مثمرة.

وأعظم تقدم حققته الأفلام التسجيلية في هذه المرحلة جاء مع فيلمين قصيرين لم يكد ينتبه إليهما أحد، اللهم إلا ذوو النظرة الثاقبة، أحدهما **(مشاكل السكان)** والآخر **(عمال وأعمال)**، وكان الفضل في الفيلم الأول يرجع إلى **جون تيلور** وكان أول فيلم من إخراجه، وفي الثاني إلى **آرثر ألتون**، فدخلا بالفيلم إلى ميدان المشاكل الاجتماعية ولم يربطاه بعجلة الصناعة والتجارة فحسب، بل سخراه كذلك في معالجة الحقائق الاجتماعية، وكان لهذين الفيلمين أثر بعيد عما كان للأفلام السابقة مثل **"صائدو الأسماك "** ثم فيلما **"البريد الليلي" و "بحر الشمال"** فهما يصوران الرجل العادي لا من حيث كيانه الرومانتيكي بل من حيث قصة حياته المدنية المعقدة وثيقة الصلة به، ولننظر مثلاً إلى أفلام **"بريطانيا الصناعية" و"بريد الليل" و"حوض السفن" و"بحر الشمال"** ونقارنهم كلهم بفيلم **"مشاكل السكان"** نجد أن ثمة فرقاً شاسعاً بينهم؛ ففيلم "مشاكل السكان" لا يرقى إلى مستوى الأفلام الباقية من حيث جودة الصناعة وروعة الميراث الفني، لكن شيئاً في دخيلته يتكلم فيمس الضمير الإنساني، فبينما (ترفعك) الأفلام الأخرى إلى أعلى (يغيرك) هذا الفيلم ولا يدعك تنسى، وقد أصبحت هذه الأفلام - التي تتناول إعادة بناء المجتمع وما يرتبط بذلك من

الموضوعات متزايدة الأهمية - قوة دافعة للرأي العام، فوجدت سبيلها إلى دور السينما كما كان لها جمهور كبير خارجها، فضلاً عن أنها كانت تجذب انتباه العالم الخارجي وتحظى بتقديره وتضفي على العمل سمعة وكرامة.

فالفيلم التسجيلي لقي الكثير من العوائق في كل سبيل سلكه ليؤدي مهمته الواعية الناضجة في ميدان الخدمة العامة، فطوراً يهب الرقيب زاعماً أن الشاشة ينبغي أن تبقى بمنأى عما أسماه " الخلاف والجدل " ، وأطواراً تتصدى له الهمسات الصادرة عن ساسة الأحزاب، أما بالنسبة لرجال الأفلام التسجيلية ممن نفذوا بثاقب فكرهم إلى ما وراء السياسة من اعتبارات وطنية أكثر عمقاً، فإن الطريق لم يكن سهلاً مذللاً، وقد تطلب الأمر قدراً كبيراً من المثابرة والإصرار والعزيمة لإثبات أن قصة حقيقية كاملة للحياة هي أقدر وأكفأ الوسائل على وصف فضائلنا كدول ديمقراطية، وأن أعظم الأفلام التي تعرض في بلدان العالم هي تلك التي تنبثق عن الحياة الحقيقية الواقعية بشحمها ولحمها.

٣- الاتجاه السيمفونى:

تتمثل فلسفة الاتجاه السيمفوني في النظر إلى السينما كفن يشبه الموسيقى من حيث اعتماد كل منهما على عنصر الحركة، حيث يعبر عن عنصر الحركة في الموسيقى بأنه حركة الصوت في الزمان، بينما الحركة في السينما هى حركة الضوء فى الزمان والمكان، حيث يهدف الاتجاه السيمفوني إلى تقديم مشاهد الفيلم فى توالٍ حركى شبيه بحركات السيمفونية الموسيقية، مما يتطلب من مخرج الفيلم ومصوره ذوقاً فنياً عالياً وحساً تصويرياً مرهفاً يعتمد على استخدام الإيقاعات متغيرة السرعة والمؤثرات الخاصة طوال الفيلم، مستغلاً في ذلك حركة المجاميع والكتل في خلق الإيقاع الحركي وإيجاده داخل البناء الفيلمي.

ونشأ الاتجاه السيمفوني قبل الحرب العالمية في فرنسا متأثراً بوصف **أبيل جونس** للسينما بأنها **"موسيقى الضوء"** ، ثم ساهمت المخرجة الفرنسية **جيرمين دولاك** في أواخر العشرينيات في بلورة فكرة **"السينما الخالصة"**،

حيث أكدت أن هناك شيئا مشتركا بين السينما والموسيقى، ففي كلتيهما توجد الحركة من خلال الإيقاع حيث تتم إثارة العواطف في النفوس.

ثم برز بعد ذلك الاتجاه السيمفوني كأسلوب فني تدور أفلامه حول قصص المدن والتجمعات الإنسانية العمالية والمهنية، ومن أبرز الأفلام التي تمثل هذا الاتجاه فيلم **"برلين سيمفونية مدينة عظيمة" سنة ١٩١٧ للمخرج الألماني والتر روثمان**، الذي استوحى موضوع فيلمه من **فيلم "لا شيء غير الزمن" للمخرج الفرنسي كافلكانتي**، حيث يصور الفيلم قصة يوم كامل من أيام مدينة برلين وحركة العمال والمواصلات بها، مع إلقاء الضوء على التفاوت الكبير بين طبقة الفقراء وطبقة الأغنياء، وذلك في إطار خلق حركة عامة من خلال مجموعة اللقطات المتفرقة للحركة داخل المدينة، ويمثل هذا الفيلم - إلى حد ما - العدول عن الاتجاه الرومانسي الذي كان قد أخذ في الانتشار إلى معالجة واقع الحياة المألوف بأسلوب فني خاص يضفي على المشاهد إحساساً معيناً أقرب ما يكون إلى الاستمتاع بسماع السيمفونيات الموسيقية، ولقد استفاد روثمان مخرج هذا الفيلم من **أساليب المونتاج السوفيتية**، حيث اعتمد على التقطيع سريع الإيقاع لتحقيق التأثير السيمفوني لدى المتلقي.

فكان فيلم "برلين سيمفونية مدينة عظيمة" أول فيلم يبعث الاتجاه الحديث نحو البحث عن مادة للأفلام التسجيلية وسط العالم المألوف الذي نعيش فيه حيث تجري الأحداث العادية التي لا تتوافر لها طرافة المجهول أو رومانتيكية الإنسان المتوحش النبيل أو المناظر الطبيعية الغريبة، وقد كان هذا الفيلم يمثل- إلى حد ما - العودة من الاتجاه الرومانتيكي إلى معالجة واقع الحياة، ويبدأ الفيلم بمجموعة لقطات هادئة بديعة الإيقاع تمثل قطاراً يجتاز ضواحي برلين في ساعات الصباح الأولى، وترى العجلات وقضبان السكك الحديدية وتفاصيل محرك القطار وأعمدة التليفون والمناظر الطبيعية وغيرها من الصور البسيطة تتتابع مع حركة القطار، كما نرى بعض اللقطات التجريدية تتداخل أحياناً مع الحركة العامة للفيلم، وقد تبع ذلك فصل يمثل الحركة العامة في المدينة، وقد

استطاع هذا الفصل أن يصور لنا بأسلوب فعال قصة يوم من أيام برلين، ويبدأ اليوم بمجموعات العمال وهم يقصدون المصانع ثم تمتلئ الشوارع وتزدحم المدينة بخليط غريب من المشاة والسيارات، ثم تحل فترة الهدوء لتناول الغداء وهي فترة يبرز فيها التناقض بين الفقراء والأغنياء، ثم تعاود المدينة حركتها من جديد، وعندما تسقط الأمطار بعد الظهر يعتبر سقوطها حدثا له أهميته، وعندما يتوقف العمال في المدينة آخر اليوم ينتقل الفيلم ليستعرض الحياة الزاخرة في البارات والكباريهات حيث نرى السيقان الراقصة وأنوار المدينة التي تلمع في سمائها، وهكذا ينتهي الفيلم، ولقد كان روثمان محقاً حينما أطلق على الفيلم اسم السيمفونية، إذ إن اهتمامه الرئيسي كان موجهاً إلى الحركة وإلى أن يخلق من مجموعة اللقطات المتفرقة الحركة العامة للفيلم.

ومن هذه الناحية يختلف الفيلم اختلافاً جوهرياً عن القصة المستقاة من الأدب أو التمثيلية المقتبسة عن المسرح، ففي فيلم برلين انطلقت السينما بكافة حريتها المستمدة من خصائصها الطبيعية، واستطاعت أن تخلق تأثيراً دارمياً ناتجاً عن تجميع اللقطات المنفردة في إيقاع منسق.

وقد كان فيلم "لا شيء غير الزمن" إخراج كافلكانتي محاولة مشابهة لتجميع لقطات مختلفة في تتابع عاطفي منسق الحركة، ولكن الفيلم كان مفككاً ولم يكن فن المونتاج فيه متقناً إلى الحد الذي يساعد على خلق الإحساس الحقيقي بالحركة، وهو أمر ضروري لهذا النوع من الأفلام.

ورغم أن هناك ما يثير النقد في فيلم "برلين" إلا أن النقاد لم يتعرضوا له بالنقد إعجاباً منهم بروعة الفيلم وشكله الجديد الجذاب، ورغم مرور الزمن فإننا لا نستطيع أن نغفل نقد الفيلم، وينحصر نقده في أنه رغم كل ما يصوره لنا من مناظر العمال والمصانع والحركة الدائبة في المدينة العظيمة، فإنه لم يخلق شيئاً ما، فأحداث الحياة اليومية البسيطة مهما عرضت بأسلوب سيمفوني جميل فإنها لا تكفي وحدها لأن تقدم لنا فيلماً مقنعاً، ولا بد أن يغوص الفيلم خلف الأحداث والمظاهر ليقدم لنا خلقاً فنياً يمكن أن يبلغ مراحل الفن العليا، والخلق الفني بهذا

المعنى لا يعني تصوير أشياء بعينها وإنما يقصد به إبراز المغزى الذي ينطوي خلف هذه الأشياء.

وقد استطاع أنصار السيمفونيات أن يتوصلوا إلى أسلوب مَكّنهم من بناء مشاهد ممتعة تتألف من مجموعة من اللقطات الواقعية العادية وهم يجيدون استخدام الإيقاع المتغير بين السرعة والبطء، كما يلجأون إلى استخدام المؤثرات الخاصة بشكل متكامل على طول الفيلم، وبهذا يجذبون اهتمام الأعين ويؤثرون في الأذهان، وبنفس الطريقة التي يؤثر فيها قرع الطبول أو الاستعراض العسكري، ولكنهم إذ يركزون اهتمامهم في الجماعات والحركة فإنهم يتخلون عن مهمة الخلق الفني الأكثر عمقاً، ومثل هؤلاء الناس ممن يتمتعون بذوق فني تصويري يستهويهم إلى حد كبير منظر العجلات والمكابس في حركتها الرتيبة كلما أرادوا وصف الآلات، إلا أنهم لا يذكرون إلا القليل عن الرجال الذين يديرون هذه الآلات أو المنتجات التي تقذف بها باستمرار، ولا ريب في أن هؤلاء الناس يحسون بالراحة ما دامت قلوبهم لا تنبض بأي إحساس نحو العمال ذوي الدخل الضعيف أو نحو الإنتاج الذي لا معنى له، ولهذا السبب يعتقد بعض النقاد أن أسلوب السيمفونيات في السينما أسلوب خطر، ويعتبرون فيلم "برلين" من أسوأ أنواع الأفلام التي يمكن اتخاذها مثالاً يحتذى به.

وكان **جريرسون** هو من أطلق على الأسلوب السيمفوني صفة (الأسلوب الخطر) لأنه وإن كان يقدم أشكالاً وأنواعاً جديدة من الجمال، إلا أنه لا يقدم أفكاراً جديدة مقنعة، فهو أسلوب يسعى إلى إحداث التأثير الدرامي من خلال تجميع اللقطات المفردة في إيقاع منسق وتتابع عاطفي خاص وتكثيف الإحساس بالحركة، وذلك ليس كافياً - وحده- لأن يقدم فيلماً مقنعاً، لأن أحداث الحياة اليومية البسيطة مهما عرضت بأسلوب سيمفوني جميل فإنها لا تكفي وحدها لأن تقدم لنا فيلماً مقنعاً، ولا بد من أن يغوص الفيلم خلف هذه الأحداث والمظاهر ليقدم لنا إبداعاً فنياً يبلغ مراحل الفن العليا...، والإبداع الفني لا يعني تصوير أشياء بعينها بل يقصد به إبراز المغزى الذي يكمن خلف هذه

الأشياء...، ولبلوغ هذا المستوى الرفيع من التأثير لا بد أن يتوفر للفنان السينمائي الطاقة الشعرية أو القدرة على النفاذ إلى المستقبل والتنبؤ بأحداثه... وإذا لم تتح له إحدى هاتين القدرتين أو كلتاهما، فلا بد أن يتوفر له - على الأقل- الإحساس الاجتماعي الذي ينبعث منه الشعر، ويكسب المرء القدرة على التنبؤ بالمستقبل.

ومن المؤسف أن الأمر الشائع الآن هو تجنب تلك الأمور التي لم يتعرض لها فيلم "برلين"، وذوو الجباه العالية من المثقفين يباركون السيمفونيات لشكلها الجمالي، وهؤلاء المثقفون هم ممن يتمتعون بعيش رغد آمن في أغلب الأحوال، وهم يستغرقون في حياتهم هذه دون أن تكون لهم أي أهداف إنسانية أبعد مدى.

ومهما تكن الأسباب التي تبرر الأسلوب السيمفوني، فإن اعتراض بعض النقاد عليه قائم والثورة التي أحدثها لا تعد ثورة ذات أهمية حقيقية، وينطبق هذا الرأى على الاتجاهات التشكيلية والتعبيرية والسيمفونية جميعاً، إذ إن هذه الاتجاهات كلها تتفق في أنها تقدم أنواعاً جديدة من الجمال وأشكالاً جديدة ولكنها لا تقدم أفكاراً جديدة مقنعة.

وربما كان الاتجاه السيمفوني أو - بعبارة أدق - الاتجاه الشاعري قد ساهم في دفع السينما التسجيلية خطوة إلى الأمام، ولكن هذا الاتجاه لم يقدم فيلماً شاعرياً واحداً يكسب هذا التقدم مضموناً وشخصية.

وقد ساهم **فيلم "صائدو الأسماك"** - إلى حد ما- في إضافة المضمون إلى ذلك الاتجاه الشاعري السيمفوني، وموضوع الفيلم ينتمي- إلى حد ما- إلى عالم فلاهرتي، ذلك لأنه يصور- إلى حد كبير- عوامل الطبيعة المتغيرة، إلا أن الفيلم قد تعرض إلى جانب ذلك للبخار والدخان، كما أبرز- إلى حد ما- تأثير الصناعة الحديثة، ولكن الشيء الذي تضمنه الفيلم والذي يمكن أن ينمو هو التكامل بين الصور الفنية والحركة، فعندما يصور الفيلم السفينة في البحر والرجال يعملون في الصيد وفي توجيه السفينة، فإنه لا يصور الرجال باعتبارهم عمالاً يؤدون

أعمالاً فحسب، بل إننا نراهم في مجموعة متكاملة من اللقطات الكثيرة التي قد تبلغ الخمسين، وكل من هذه اللقطات لا تقتصر على وصف أعمالهم فحسب بل تلقي أيضاً أضواء على شخصياتهم، وبعبارة أخرى، فإن اللقطات لا تتراكم إثر بعضها لمجرد الوصف والإيقاع، بل إنها تتضمن أيضاً تعليقاً وتعبيراً عن موقفنا من هذه الأعمال والشخصيات، والواقع أن هذا الفيلم قدم شعوراً بإحساس عميق نحو ذلك العمل الشاق الدءوب الذي ينهض به هؤلاء الرجال، وأثر في مشاعر المشاهدين من حيث تشكيل الصور الفنية، كما حدد بعض المناظر الخلفية وأمدنا بالتفاصيل الإضافية التي أكسبت الفيلم مضموناً محدد الملامح، فالفيلم قد نجح في إبراز جهد الرجال المتواصل وشجاعتهم الفائقة، وذلك لا يرجع إلى قصة الفيلم ذاتها وإنما برز بفضل الصور الفنية التي تضمنها.

حيث يهتم الشكل السيمفوني بتوزيع الحركة، وهو ينظر إلى الفيلم باعتباره مجرى الحركة المستمرة ولا يرضى بأن ينقسم هذا المجرى، بل لا بد أن تتداخل كافة الأحداث الفرعية مع المجرى الرئيسي، ويميل الشكل السيمفوني أيضاً إلى تنظيم مجرى الأحداث بما يتلاءم مع الحركات المختلفة، حركة في الفجر، حركة العمال وهم يتوجهون إلى أعمالهم، حركة المصانع في أوج نشاطها... إلى غير ذلك من الحركات، وهذه هي الخاصية الأساسية للشكل السيمفوني.

ويمكن اعتبار الشكل السيمفوني مماثلاً للأشكال الشاعرية في قصائد **كارل ساندبرج "ناطحة السحاب" و "شيكاغو" و "المدينة العاصفة" و "أرض الغرب الملتهبة"** ، ففي هذه القصائد يقدم الشاعر موضوعه من خلال عرض أوجه نشاط عديدة متكاملة مع بعضها، ويعتمد هذا الشكل على المعاني والذكريات التي يثيرها في النفس البشرية، وعلى الأجواء التي تخلقها فصول الحركة المختلفة، وينقل ساندبرج مشاعره عن طريق التغييرات في الإيقاع أثناء الوصف، والتغييرات في الأجواء التي يقوم بها كل جزء من الوصف، ونحن لا نطالب مثل هذا الشعر بأن يقدم لنا قصصاً شخصية، ذلك لأن الصورة في

مجموعها كاملة ومرضية، ولا يصح لنا أيضاً أن نطلب من الأفلام التسجيلية قصصاً شخصية، وهذه أيضاً خاصية أساسية من خصائص الشكل السيمفوني، ومع وجود هذه الخصائص فإن الشكل السيمفوني يمكن أن يتنوع إلى حد كبير، وإننا لنجد مخرجا كـ **(بازل رايت)** مثلاً يكاد يقصر اهتمامه على الحركة فحسب، وهو يؤلف من الحركة تكوينات ثورية وتكوينات دقيقة، ويستطيع بذلك أن يجعل ذوي العيون المدربة اللمَّاحة تتأثر عواطفهم بآلاف التكوينات المختلفة التي يشتقها من موضوع بسيط مثل حمل الرجال للموز في **فيلم "شحنة إلى جامايكا"** ، وقد حاول البعض أن ينسبوا هذه الحركة إلى عالم الشكل المطلق إلا أن مثل هذا العالم لا وجود له، والواقع أن طبيعة إحساس بازل رايت بالحركة وتكويناتها تنتسب إليه وحده بشكل واضح متميز ودقيق، فهو يشبه كبار الرسامين من حيث انعكاس شخصيته في خطوطه وتكويناته...، ورغم أن أعماله تبدو في بعض الأحيان متكررة على وتيرة واحدة إلا أن بعض المبالغات في هذه الأعمال تجعل أوصافه تثبت في الذاكرة بصورة فريدة، وتتداخل تكويناته بحيث تعبر عن موقف إيجابي محدد من المادة التي صورها، وإن كان هذا الموقف لا يبرز على السطح، وقد كانت التكوينات في فيلم "شحنة إلى جامايكا" تعبر عن موقف انتقادي لاذع لاستخدام العمال في نقل مائة سباطة موز نظير أجر قدره بنسان أكثر مما تعبر عن نقد اجتماعي علمي، أما حركاته فهي تنطوي على ملاحظة معينة، أو لعلها بمثابة تعبير عن هذه الملاحظة، ونشير هنا إلى **بازل رايت** لنتخذ منه مثالاً على (الحركة ذاتها)- ولو أن الحركة لا يمكن أن تقوم بذاتها- كي نميز هذا الاتجاه عن اتجاه غيره ممن يستخدمون عناصر الإثارة أو عناصر الشعر والجمال أو عناصر الجو.

ويعتبر **فيلم "سفن الصيد في جرانتون"** مثالاً بسيطاً للإثارة، حيث تجتاح فيه العاصفة سفينة صيد، وتركز عناصر الإثارة تركيزاً قوياً على جذب المياه وتدافعها وجنوح السفينة وتمايلها بشدة وعنف وارتياع الطيور المحمولة وارتياع الوجوه المحمومة بين الأمواج العاتية، ويجذب الصيادون السفينة إلى البر والعرق يتصبب من جباههم بين الماء والرمال والجبال، وينفرج الموقف

فينجو الرجال والطيور والأسماك، ولا يتخلل سيل الحركة المتتابعة أي توقف، لكن هناك من الجهد ما يشبه جهد قوتين متعارضتين، ولعله يمكن بمزيد من العمق أن تتضمن الإثارة عناصر أكثر دقة وأوثق تعبيراً في وصف حال السفينة وما عليها، إذ يغشاها الموج كالجبل من سلاسل ضخمة تتأرجح بأصواتها الرهيبة المتكررة، واختلاط الحابل بالنابل على ظهر السفينة، إلى دوران الآلات تحت الماء ثم على الشاطئ، وأفواج الطيور المذعورة الكسيرة الأجنحة إزاء العاصفة الهوجاء، وكان يمكن ربط غضبة السفينة والجو الخانق بتعبيرات على وجوه الرجال وحواسهم، وعند جر السفينة إلى البر كان يمكن أن يصل تتابع الأحداث إلى القمة بمنظر موجة تجتاح الرجال ثم تنحصر عنهم وتتركهم متشبثين بالحياة وراءها كأن شيئاً لم يكن، كذلك كان يمكن أن تتضمن مناظر انفراج الأزمة صوراً كالطيور وهي تحلق في السماء منطلقة من السفينة، أو كالانفعالات الواقعية التي تنم عنها وجوه الرجال، كما يمكن أن يكون الفيلم أكثر عمقاً لو أنه تغلغل في الجهود والانفعالات التي لا بد أن يثيرها الموقف في عالم الواقع.

ونفرق هنا بين الطريقة الموسيقية أو غير الأدبية، وبين الطريقة الدرامية التي تتميز بقوى تتصارع، وبين الطريقة الشاعرية التأملية والأدبية الصرفة في أفلام الاتجاه السيمفوني، وقد تظهر هذه الطرق الثلاث معاً في فيلم واحد، لكن بنسب تتوقف بطبيعة الحال على شخصية المخرج ونظرته الشخصية للحياة.

٤- سينما الحقيقة:

تبلور اتجاه سينما الحقيقة **سنة ١٩٢٢ بأفلام المخرج الروسي ديزيجا فيرتوف**، وذلك في شكل جريدة سينمائية بعنوان ثابت **"كينو برافدا"** ، وكانت أعداد تلك الجريدة تتناول ما يجرى من تغيير في المجتمع السوفيتي والكشف عن أوجه التقدم فيه باستخدام الكاميرا كوسيلة للبحث فيما يتم تسميته **"بالفوضى المرئية"** للعالم ثم إعادة تنظيمها وتقديمها للمشاهد.

وكان الاعتماد على المونتاج في إعداد الجريدة وإثراء المادة المصورة

بإضافة أبعاد جديدة لها واضحاً خلال كل أعدادها، ثم أخذ اتجاه سينما الحقيقة في التبلور في أفلام فيرتوف نفسه، ومنها **فيلم "الخط السوفيتي" سنة ١٩٢٦** الذي عرض فيه لقصة موسكو السوفيتية، واستخدم فيه فيرتوف أسلوب **"الكاميرا المختفية"** ليحصل على مشاهد غير مزيفة.

ويعتبر **فيلم "الرجل والكاميرا" سنة ١٩٢٩** من أهم أعمال **فيرتوف**، وهو دراسة لإمكانية الكاميرا، واستخدم فيه أسلوب المونتاج الإيقاعي وحركة الكاميرا بأنواعها واختلاف سرعاتها، والبطل الحقيقي في هذا الفيلم هو الكاميرا.

وفي **أوائل الستينيات** ظهر في فرنسا اتجاه أطلق عليه **"سينما الحقيقة"** بقيادة المخرجين **جان روش وجان لوك جودار**، وكان هدفهما اكتشاف العالم وتوسيع نطاق الواقع الممكن تصويره، وقد ساعد على تطوير هذا الاتجاه وسرعة انتشاره اكتشاف **الكاميرا السينمائية ١٦ مم**، التي تتميز بخفة الوزن وسهولة الحمل وإمكانية تسجيلها لعنصري الصورة والصوت معاً، وبذلك وفرت هذه الكاميرات ميزتين أساسيتين في مجال استخدام السينما في الإعلام والأخبار هما:

١- تسجيل الحدث في تلقائية دون أي تدخل في صياغته.

٢- الوجود في قلب الحدث وإمكانية تسجيل أدق تفاصيله بالصوت والصورة.

وقد تبنى هذه الحركة مجموعة من **شباب السينمائيين الفرنسيين** بقصد تطوير القواعد التقليدية للسينما التسجيلية، فبدأوا في تصوير الناس العاديين في حياتهم العادية وتصرفاتهم التلقائية وأحاديثهم اليومية في مختلف شئون الحياة ومشاكلها، وكانوا يستخدمون في تصوير اللقطات كاميرات سينمائية صغيرة سهلة الحمل، بالإضافة إلى استخدام أجهزة التسجيل الصوتي الصغيرة، ثم يقومون بإعادة تركيب الفيلم في الأستوديو وتوليف الصوت والصورة لإخراج

الفيلم التسجيلي في نهاية الأمر حسب موضوعه ورسالته والهدف الذي صور الفيلم من أجله.

ولكن **"سينما الحقيقة"** ووجهت بنقد حاد من جانب النقاد السينمائيين الفرنسيين واعتبروها نوعاً من **"الريبورتاجات"** الواقعية الخالية من أية رؤية إبداعية فنية، ومع ذلك فقد حازت بعض أفلام "سينما الحقيقة" الفرنسية شهرة في أوساط السينما العالمية، ومن أشهر هذه الأفلام **"ذكريات صيف" سنة ١٩٦١ من إخراج "جان روش" Jean Rouch ، وفيلم "مايو الجميل" سنة ١٩٦٢ من إخراج "كريس ماركيه" Chris Marker.**

ومن أهم الأسباب التي أدت إلى تطوير السينما التسجيلية وانتشارها بصفة عامة واتجاه سينما الحقيقة بصفة خاصة اختراع الكاميرا السينمائية الخفيفة "١٦مم" والتي يمكن حملها وتحريكها بسهولة شديدة، بالإضافة إلى تطوير أجهزة التسجيل الصوتي بحيث أصبح في الإمكان استخدام أجهزة دقيقة وصغيرة الحجم في الوقت نفسه لتسجيل الصوت.

وقد بدأ هذا التطوير في صناعة الكاميرات المحمولة الصغيرة والأجهزة الصوتية الصغيرة في **الولايات المتحدة الأمريكية**، وقد أدى هذا إلى انتشار أفلام "الريبورتاجات " التي تناقش حياة " الفرد " الأمريكي العادي وهمومه واهتماماته في حياته اليومية، أو تعرض رؤية سينمائية للأحداث أو المشاكل التي تحدث عادة في الحياة اليومية الجارية، وقد سمي هذا الاتجاه في الأفلام التسجيلية الأمريكية في فترة **الستينيات** باسمه الفرنسي Cinema Vèritè كما سمي أيضاً باسم **"السينما المباشرة Direct Cinema"** ، ومن أشهر المخرجين الأمريكيين الذين تأثروا بهذا الاتجاه وأخرجوا أفلاماً تسجيلية عن المواطن الأمريكي العادي في حياته اليومية الواقعية المخرجون: **ريكي ليكوك Ricky Leacock ، وفردريك وايزمان Fredrick Wiseman ، ودون بنبيكر Donn Pennebaker**، كذلك فقد استخدم أسلوب "سينما الحقيقة" أو

"السينما المباشرة" في أمريكا في إنتاج مجموعات كبيرة جداً من الأفلام التسجيلية ذات الأهداف التعليمية.

ففي **أواخر الستينيات** ظهر في أمريكا اتجاه أطلق عليه **"السينما المباشرة"** على يد المخرج **ألبرت مايسلز** متأثراً بالتصوير الصحفي الفوتوغرافي حيث ترجع جذوره إلى اتجاه سينما الحقيقة في الاتحاد السوفيتي، وإن ميز الأسلوب الأمريكي عدم استخدامه لأسلوب التعليق والمونتاج التقليدي وعدم اعتماده على سيناريو سابق الإعداد قبل التصوير، لأن الهدف كان التقاط ما يحدث بالفعل وتقديمه دون تزييف أو تدخل خارجي، ولقد ساعد التقدم الكبير لتكنولوجيا آلات التصوير السينمائي وتحسين خامات الأفلام وإمكاناتها على تمكين مخرجي هذا الاتجاه من عمل مجموعة أفلام على درجة كبيرة من الصدق والمباشرة.

ويعتبر **فيلم "لا تنظر إلى الخلف" سنة ١٩٦٦ للمخرج بنبيكر** من أهم الأفلام الأولى الممثلة لهذا الاتجاه، ثم أخذت أفلام هذا الاتجاه في الانتشار، ونذكر من الأفلام التي تمثل هذا الاتجاه ونالت شهرة عالمية **فيلم "حماقات القطط الصغيرة" سنة ١٩٦٧ للمخرج فريدريك وايزمان** الذي جعل من فيلمه دراسة عميقة لما يدور داخل إحدى مستشفيات الأمراض العقلية، كما تعتبر الجرائد السينمائية أحد الأشكال التسجيلية الممثلة لسينما الحقيقة.

ويعتبر **المخرج الروسي دزيجا فيرتوف Dziga Vertov الرائد الحقيقي لاتجاه سينما الحقيقة**، حيث اعتقد فيرتوف أن مخرجي الأفلام التسجيلية لا يجب أن يتلاعبوا بالأحداث أو يكون لهم أي سيطرة أو تحكم فيها، وكان معارضاً تماماً للوهم المسرحي الذي تقدمه الأفلام الروائية، وأراد استخدام فن السينما لعرض الواقع الاجتماعي، بل عرض وكشف عملية صنع الأفلام ذاتها، وذلك من خلال أشهر أفلامه **"الرجل والكاميرا" The Man with a Movie Camera عام ١٩٢٩**، والذي تضمن لقطات لعملية صنع الفيلم السينمائي وإجراء المونتاج له، ورأى فيرتوف الكاميرا السينمائية باعتبارها عينا ميكانيكية

قادرة على النظر للواقع ونقله بطريقة لا يقدر عليها البشر، وآمن بأن الكاميرا تستطيع أن تلتقط وتسجل الواقع وتعيد عرضه كما هو مرة أخرى للمشاهدين، فهي تعرض المشهد بالضبط كما حدث من منظور محدد، ورأى أنه من المهم أن تصبح جماهير السينما على وعي بأساليب المخرجين خلال عملية الإنتاج وكيف يتخذون قراراتهم بشأن اختيار اللقطات وترتيبها خلال عملية المونتاج.

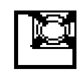
وأطلق **بيل نيكولس Bill Nichols** على الأفلام التسجيلية الأولى التي استخدمت اتجاه سينما الحقيقة "الأفلام التي تهتم بالعرض والشرح والتفسير Expository Documentary" ، وهي الأفلام التي تتضمن تعليقاً صوتياً يفسر الصور التي نراها على الشاشة متحكماً في وجهة نظرنا للأمور ومحاولاً السيطرة عليها.

وخلال **الخمسينيات** تطورت التكنولوجيا السمعبصرية وتقنيات الصوت والكاميرات السينمائية، وأصبحت هذه المعدات أخف وزناً وأسهل استخداماً، وبالتالي أصبح من الأسهل على المخرجين التسجيليين متابعة الناس وملاحقتهم في كل مكان وتسجيل حركاتهم وكلماتهم بطرق واضحة، مما أحدث تغيرات جذرية في مجال الإنتاج التسجيلي، وساعد على ظهور هذه الحركة الجديدة بين التسجيليين في أمريكا وأوروبا التي عرفت باسم **"سينما الحقيقة Cinema Verite**، **أو السينما المباشرة Direct Cinema** ، **أو الأفلام التسجيلية التي تعتمد على الملاحظة Observational Documentary"**، حيث آمن مخرجون تسجيليون أمثال: **ستيفن ليكوك Stephen Leacock** ، **ودون بنبيكر Donn Pennebaker** ، **والأخوين مايلز Mayles brothers** ، **وفريدريك وايزمان Frederick Wiseman**، **وجان روش Jean Rouch** ، **وروجر جرايف Roger Graef** بأنه باستخدام التكنولوجيا الحديثة تستطيع الأفلام التسجيلية فعلاً أن تلتقط وتسجل ما يحدث بالفعل ثم تعرضه للعالم.

فسينما الحقيقة تعني حرفياً هذا المعنى، ولكن يفضل **المخرج جان روش** ترجمتها إلى **السينما المخلصة أو الصادقة أو الصريحة Sincerity Cinema** ، ويؤكد جان روش أنه اكتشف مفهوم سينما الحقيقة عندما كان في إحدى مواقع

التصوير يصور إحدى المناطق، ثم بطريقة غير مقصودة سقط حامل الكاميرا في النهر فاضطر أن يحمل الكاميرا أثناء التصوير، مما نتج عنه صور غير ثابتة مهتزة أصبحت ترتبط الآن بمسمى **التسجيل الواقعي Documentary Realism**، ووجد روش أن هذا الأسلوب في التصوير أعطى له المزيد من الشعور بالعفوية والتلقائية والعلاقة الحميمة مع الشخصيات والأماكن والأحداث التي يقوم بتصويرها، كما أنه قلل الشعور بأن هذه الصور سابقة الإعداد أو سبق التخطيط لتصويرها أو تم التحكم فيها أو التلاعب بها بأية طريقة، وذلك لأن الكاميرا هنا يكون موقعها في وسط الحدث وتستجيب بطريقة ديناميكية لأي تغير يحدث وتتأثر به، بينما قبل ذلك كان يتم تثبيت الكاميرا على الحامل عادة لأنها كانت ثقيلة جداً على أن يتم حملها والتنقل بها، إلا أن تطوير الكاميرات ١٦ مم ومعدات التسجيل الصوتي المحمولة مثل نوعية Nagra Tape Recorder و Super 8 ، ورخص أسعار كاميرات الفيديو وانتشارها... جعل عملية صنع الأفلام التسجيلية عملية أكثر شخصية ومتاحة لعدد أكبر من الناس، مما غير أيضاً من تقاليد الإنتاج التسجيلي والنتائج الفنية والجمالية الناتجة عن هذه الأفلام، والتطورات التكنولوجية المرتبطة بعملية صنع وإخراج الأفلام انتقلت بدورها إلى التليفزيون، وظهرت برامج تتناول الشئون العامة والأحداث الجارية في التليفزيون البريطاني تحت مسمى **تليفزيون الحقيقة Televerite في الستينيات** معتمدة على الإنتاج باستخدام الكاميرات ١٦ مم.

وبالتالي، يمكن تعريف اتجاه سينما الحقيقة بعد تطوره بأنه أسلوب في الإنتاج التسجيلي تطور في فرنسا في الخمسينيات والستينيات، وهو شبيه بالسينما المباشرة والأفلام التسجيلية التي تقوم على أساس الملاحظة، ولكن هنا يتدخل ويشترك القائمون على صناعة الفيلم بطريقة أكثر مباشرة وأكثر تعبيراً عن الذات.



ملخص الفصل السادس

إن الهدف الذي يجب أن يسعى إليه الرواد الجدد للسينما التسجيلية هو أن يدركوا أن ذوقهم السليم يستطيع أن ينمى في نفوسهم قوة الملاحظة، وبفضل قدرتهم على الملاحظة يستطيعون في يسر أن يحسوا بالحركة إحساساً نقدياً، ولكن العمل الحقيقي يبدأ حينما يتخذون أهدافاً لهذه الملاحظة والحركة، ولا يحتاج الفنان إلى أن يفسر أهدافه - فهذا واجب النقاد- ولكن لا بد أن تكون هناك أهداف لكل عمل فني تحدد أوصافه وتضفي طابع الخلود- الذي يتجاوز حدود الزمان والمكان- على ذلك القطاع من الحياة الذي رأى الفنان تصويره في فيلمه، ولبلوغ هذا المستوى الرفيع من التأثير لا بد أن يتوفر للفنان السينمائي الطاقة الشعرية أو القدرة على النفاذ إلى المستقبل والتنبؤ بأحداثه... ، وإذا لم تتح له إحدى هاتين المقدرتين أو كلتاهما فلا بد أن يتوافر له على الأقل الإحساس الاجتماعي الذي ينبعث منه الشعر ويكسب المرء القدرة على التنبؤ بالمستقبل، والممتازون من الرواد الجدد يعرفون هذه القدرة، كما يؤمنون بأن الجمال سيأتي في حينه لكي ينضم إلى ذلك التعبير الذي يتصف بالأمانة والوضوح والانطلاق من أعماق الشعور، وهو التعبير الذي يحقق أفضل أهداف المواطنين، ولدى هؤلاء الرواد الإحساس السليم الذي يجعلهم ينظرون إلى الفن باعتباره نتيجة فرعية للعمل الذي يقومون به، أما المحاولة المضادة للوصول إلى النتيجة الفرعية أولاً (وهي المحاولة المتعمدة للوصول إلى الجمال أو محاولة إنتاج الفن للفن بصرف النظر عن العمل ذاته) فقد كانت دائماً تعبيراً عن الأنانية والفراغ والانهيار الجمالي.

أسئلة على الفصل السادس

س١: تحدث عن دور الطليعيين في أوروبا في نشأة الاتجاهات الخاصة بالفيلم التسجيلي.

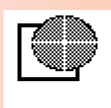
س٢: ناقش أسس الاتجاه الرومانسى، واذكر أهم رواده.

س٣: اذكر أهم ملامح حياة رائد الاتجاه الرومانسي روبرت فلاهرتي وكيف أثرت على أفلامه، مع تقديم رؤية نقدية لأهم هذه الأفلام.

س٤: تحدث عن أسس الاتجاه الواقعي ورواده.

س٥: تحدث عن أسس الاتجاه السيمفوني ورواده.

س٦: ناقش الأسس التي يقوم عليها اتجاه سينما الحقيقة، واذكر أهم رواده.



الفصل السابع

أشكال الإنتاج التسجيلي وخصائصها

الأهــداف:

بعد دراسة هذا الفصل، يجب أن يكون الدارس قادراً على أن:

١- يتعرف تقسيم جريرسون للإنتاج السينمائي التسجيلي .

٢- يتعرف تقسيم برسام لأنواع وأشكال الإنتاج التسجيلي.

٣- يتعرف أنواع الأفلام التسجيلية المنتجة سينمائياً أو تليفزيونياً كما حددها سبوتزوود في كتابه " الفيلم وأصوله الفنية ".

٤- يدرك أسس الفيلم التسجيلي الإخباري أو الجريدة السينمائية.

٥- يلم بأسس المجلة السينمائية Cine magazine.

٦- يتعرف على أسس أفلام المعرفة.

٧- يتعرف أسس الفيلم التسجيلي التعليمي Educational or Classroom Film.

٨- يتعرف أسس الفيلم التسجيلي العلمي Scientific Film.

٩- يتعرف أسس أفلام التدريب Training Film.

١٠- يستوعب أسس الفيلم الإرشادي.

١١- يتعرف أسس الأفلام الدعائية Propaganda Film

١٢- يتعرف الصفات العامة التي ينبغي توافرها في أي شكل تسجيلي.

١٣- يتعرف مراحل العمل في النص الخاص بالبرنامج التسجيلي.

١٤- يتعرف أسس الدراما التسجيلية Docudrama.

١٥- يتعرف خصائص الفيلم التسجيلي الدرامي.

١٦- يتعرف تصنيف أشكال الإنتاج التسجيلي وفقاً للمدى الذى يتدخل من خلاله القائمون على صناعة الفيلم في عملية تصوير الواقع وتقديمه بطريقة خلاقة على الشاشة.

١٧- يذكر تقسيمات كورنر Corner للغة البصرية واللغة الصوتية في مجال الإنتاج التسجيلي.

١٨- يذكر تقسيمات كورنر Corner للغة السمعية أو الصوتية في مجال الإنتاج التسجيلي.

١٩- يتعرف تقسيم بيل نيكولس Bill Nichols لأشكال الإنتاج التسجيلي غير الروائي.

٢٠- يتعرف الاستخدامات المتعددة للفيلم التسجيلي.

٢١- يتعرف الأدوار التي يقوم بها الفيلم التسجيلي على المستويين الداخلي والخارجي.

العناصر:

- تقسيم جريرسون للإنتاج السينمائي التسجيلي .
- تقسيم برسام لأنواع وأشكال الإنتاج التسجيلي.
- أنواع الأفلام التسجيلية المنتجة سينمائياً أو تليفزيونياً كما حددها سبوتزووود في كتابه " الفيلم وأصوله الفنية ".
- الفيلم التسجيلي الإخباري أو الجريدة السينمائية.
- المجلة السينمائية Cine magazine.
- أفلام المعرفة.
- الفيلم التسجيلي التعليمي Educational or Classroom Film.

- الفيلم التسجيلي العلمي Scientific Film.
- أفلام التدريب Training Film.
- الفيلم الإرشادي.
- الأفلام الدعائية Propaganda Film.
- الصفات العامة التي ينبغي توافرها في أي شكل تسجيلي.
- مراحل العمل في النص الخاص بالبرنامج التسجيلي.
- أسس الدراما التسجيلية Docudrama.
- خصائص الفيلم التسجيلي الدرامي.
- تصنيف أشكال الإنتاج التسجيلي وفقاً للمدى الذي يتدخل من خلاله القائمون على صناعة الفيلم في عملية تصوير الواقع وتقديمه بطريقة خلاقة على الشاشة.
- تقسيمات كورنر Corner للغة البصرية واللغة الصوتية في مجال الإنتاج التسجيلي
- تقسيمات كورنر Corner للغة السمعية أو الصوتية في مجال الإنتاج التسجيلي.
- تقسيم بيل نيكولس Bill Nichols لأشكال الإنتاج التسجيلي غير الروائي
- الاستخدامات المتعددة للفيلم التسجيلى.
- الأدوار التي يقوم بها الفيلم التسجيلى على المستويين الداخلى والخارجى.

المفاهيم المتضمنة:

- المجلة السينمائية Cine magazine.
- الفيلم التسجيلي التعليمي Educational or Classroom Film.
- الفيلم التسجيلي العلمي Scientific Film.
- أفلام التدريب Training Film.
- الأفلام الدعائية Propaganda Film.
- الدراما التسجيلية Docudrama.

تمهيد:

تتعدد استخدامات القالب التسجيلي على مستوى الإعلام الداخلي والخارجي مما أدى إلى اتساع محيط المتعاملين مع الأفلام والمواد التسجيلية، بما في ذلك فنانو الفيلم التسجيلي ومعدو البرامج ومخرجوها ومقدموها والنقاد والصحفيون والسينمائيون ومسئولو العلاقات العامة، مما يجعل التعرف على أشكال الإنتاج التسجيلي "الوثائقي" واستخداماته ضرورة في عصر ثقافة الصورة والتي أصبحت تمثل عنصرا رئيسيا في مصادر الثقافة والمعلومات، وذلك لتوفير المعرفة النظرية والأسس العملية لكل ما يخص الفيلم التسجيلي وغيره من أشكال الإنتاج التسجيلي بالإضافة إلى طرح أوجه استخدامه المختلفة، ومتابعة ملامح التطور الذي طرأ على هذه الأشكال الفنية، لذلك فلسنا مبالغين إذا قلنا: إنها ترتبط بحركة التسجيل فائقة الدقة والجودة منذ العصر الفرعوني، مما يضفي مزيداً من المسئولية على الأجيال الحالية في حمل مسئولية الإنتاج التسجيلي وتطويره باستمرار ليكون أداة فاعلة في التنمية على المستوى الداخلي، وفي الحفاظ على التراث وتقوية الانتماء خاصة في ظل الغزو الثقافي والإعلامي الذي يتعرض له المتلقي في ظل السماوات المفتوحة وزحام

الفضائيات بالإضافة إلى استثمار هذا القالب الفني في الإعلام الدولي "الخارجي" بتكوين الصور الذهنية الإيجابية عن واقعنا.

ويخصص هذا الفصل لتحديد أشكال الإنتاج السينمائي التسجيلي من خلال إلقاء الضوء على خصائص الفيلم التسجيلي ومناقشة سماته المميزة، وذلك باستعراض وتحليل أشكال الإنتاج التسجيلي خاصة والفيلم التسجيلي بدرجة أشد خصوصية، حتى يأتي استخدامنا كدارسين أو ممارسين إعلاميين في مجال الإنتاج السينمائي أو التليفزيونى أو العلاقات العامة أو نقاد صحفيين لمصطلح الفيلم التسجيلي Documentary Film - كما يطلق عليه في دول المشرق العربي، والفيلم الوثائقي كما يطلق عليه في دول المغرب العربي- دقيقاً ومبنياً على فهم واستيعاب كامل للأسس التي تميز هذا الشكل الفني من الإنتاج السينمائي، والذي أخذ طريقه إلى الإنتاج التليفزيوني مع انتشار القنوات التليفزيونية العامة والمتخصصة المحلية والقومية والدولية، حيث أصبح الاعتماد على الفيلم التسجيلي في كثير من القنوات - سواء كمادة مستقلة أو في إطار البرامج - من الأمور الملحوظة خاصة في البرامج الإخبارية والتعليمية والثقافية.

وقد قسم **جريرسون** الإنتاج السينمائي التسجيلي إلى مستويين أو نوعين لكل منهما أهدافه الخاصة وأسلوب إعداده المميز ومجالاته على النحو التالي:

١- **مستوى أعلى:** وهو الذي يرى أنه يجب أن يقتصر عليه مصطلح الأفلام التسجيلية التي تتضمن مغزى سياسياً اجتماعياً وتقدم معالجة خلاقة لموضوعاتها وتعكس وجهة نظر المخرج.

٢- **مستوى أدنى أو أقل:** وهو الذي يشتمل على بقية أنواع الإنتاج السينمائي التسجيلي كالجرائد والمجلات السينمائية وأفلام المعرفة والأفلام العلمية والتعليمية وأفلام الرحلات، والتي تعكس- بدورها- الواقع فقط دون تقديم رأي أو تحليل.

بينما يشمل تقسيم **برسام** لأنواع وأشكال الإنتاج التسجيلي أو المستويات السينمائية المختلفة لـه المستويات التالية: " الفيلم التسجيلي، وفيلم الحقيقة، وفيلم الرحلات، وأفلام التعليم والتدريب، والجريدة والمجلة السينمائية" ، ويرى برسام أن هذه الأشكال المختلفة للإنتاج السينمائي غير الخيالي أو الواقعي يمكن تقسيمها من ناحية الشكل أو الأسلوب إلى نوعين رئيسيين:

١- الأسلوب التسجيلي أو الوثائقي Documentary:

وهو الذي يطلق عليه برسام الفيلم التسجيلي، ويتميز بهدفه ذى المغزى الاجتماعى السياسى Socio Political، وبأنه دائما ذو رسالة محددة واضحة يهدف المخرج إلى إيصالها للجمهور المستهدف ويسعى إلى ذلك، ويتفق في ذلك مع رؤية جريرسون في أن الفيلم التسجيلي هو المعالجة الخلاقة للواقع.

٢- الأسلوب الحقيقي أو الواقعي Factual:

وهو الذي يضم فيلم الحقيقة وفيلم الرحلات والفيلم التعليمي والتدريبي والجريدة والمجلة السينمائية، وهو أسلوب قد يبدو مجرداً من الأهداف الخاصة مع أنه في بعض الحالات قد تكون نتيجته النهائية رسالة من نوع ما أو تأثيرا محددا، ويمكننا تشبيه هذا الأسلوب الحقيقي الواقعي بالصفحات الإخبارية في عالم الصحافة وتشبيه الأسلوب التسجيلي الوثائقي بصفحة الرأي في عالم الصحافة المكتوبة المقروءة.

وقد حصر **سبوتزوود في كتابه " الفيلم وأصوله الفنية "** أنواع الأفلام التسجيلية المنتجة سينمائياً أو تليفزيونياً فيما يلي:

١- **الفيلم التسجيلي التقليدي Classical Documentary Film:** وهو الفيلم الذي تفوق الملاحظة فيه الشرح، وهو أنقى أنواع الأفلام التسجيلية، وقد وصل هذا النوع من الأفلام إلى أعلى مستوياته في إنجلترا.

٢- **الفيلم الموسيقي التسجيلي The Lyrical Documentary Film:**
وفي هذا النوع يتعمد صناع الأفلام الاستغناء عن الحوار لأسباب فنية

أو لتفادي القيود الرقابية أو لتحقيق مزيد من الواقعية أو الرمزية أو واقعية أكثر وضوحاً، وأكبر خطر على هذا النوع من الأفلام يكمن في الغموض والتشويش، فإذا لم تكن الصورة نابضة بالحياة، والموسيقى قوية وفي نفس الوقت مرنة سهلة والصوت فنياً، فلن نحصل إلا على نماذج سيئة، هذا بالإضافة إلى أهمية الخبرة والأرضية المشتركة بين صانع الفيلم والجمهور المستهدف منعاً للفهم الخاطئ للرسالة.

٣- **الفيلم المقالي The Editorial Film:** وهو مجرد شرائط من الفيلم الخام ملأها المنتج بأفكاره وتصوراته الخاصة، وأبرز عيوب هذا النوع من الأفلام يكمن في احتمال تحول الفيلم إلى مجرد محاضرة موضحة بالصور التي تلعب دوراً ثانوياً بالنسبة للتعليق الصوتي، وكثير من الأفلام التعليمية هي أفلام تحريرية الغرض الأساسي منها هو عرض الحقائق.

٤- **الفيلم الجدلي The Argumentative Film:** وهو الذي يركز على تصوير الحقائق، وتصبح الشاشة أداة فعالة في اجتذاب اهتمام المتفرج وإمتاعه في الوقت ذاته بموضوع ما.

وتحقق الأنواع السابقة نوعاً من الصلة بواقع الحياة، أو بعبارة أخرى تفتح نافذة على العالم من خلال مفردات لغة السينما.

٥- **أفلام الرسوم المتحركة Cartoon and Animated Film:** وتمثل أفلام الرسوم المتحركة مكاناً مهماً إذا ما حاولنا قياسها بالمقاييس نفسها التي نقيس بها غيرها من الأفلام، فهي بالرغم من أنها تشكل أوضح انسلاخ عن الواقع، إلا أنها تستطيع أن تخلق واقعها الخاص، وكاتب السيناريو يعلم أنه عندما يكون موضوعه من المبالغة أو التجريد بحيث يصبح تصويره في حدود الواقع أمراً مستحيلاً أو قريباً من المستحيل فليس أمامه إلا الإحياء، وهو على استعداد دائم لتقبل كل ما توفره له صناعة السينما من إمكانات.

٦- **أفلام الطليعة The Avant - garde Film:** وهي تمثل كل جديد في عالم الأفلام.

ومن الملاحظ أن السينما التسجيلية التي تتسع لتشمل قوالب متعددة - تعتمد هي أيضاً على الواقع في مادتها - مثل الجريدة والمجلة السينمائية والفيلم التعليمي وفيلم التدريب وأفلام الرحلات، لكنها لا تقدم الرأي الصريح كما هو حال الفيلم التسجيلي.

ونظراً لتعدد أشكال الإنتاج السينمائي التسجيلي، وبالتالي اختلاف هدف كل شكل ومجال اهتمامه وأساليب إعداده ومراحل تنفيذه، نتعرض فيما يلي لأشكال الإنتاج التسجيلي من صحافة سينمائية وأفلام تعليمية وعلمية وأفلام التدريب والإرشاد، وجميعها أشكال تزداد الحاجة إليها في مجال الإعلام التنموى خاصة في الدول النامية، والتي يجب توظيفها لخدمة الإعلام التليفزيوني بصفة خاصة من خلال القنوات المتخصصة بما يتفق مع النظر إلى وسائل الإعلام كوسائل معاونة في عملية التنمية من خلال ما تقدمه من معرفة وتأثير في تكوين الاتجاهات وصولاً إلى مرحلة ممارسة السلوكيات المرغوبة، وبناءً على ذلك أكد **جريرسون** على أهمية تحديد خصائص الأنواع المختلفة من الإنتاج التسجيلي بقوله: " إننا حينما نتجاوز حدود الأفلام الإخبارية والمجلات السينمائية وأفلام المعرفة، فإننا نبدأ في الانتقال إلى الميدان الحقيقي للسينما التسجيلية، وهو الميدان الوحيد الذي يتيح للأفلام التسجيلية أن تكتسب الخصائص العادية للفن من مرحلة الوصف البسيط للمادة الطبيعية إلى مرحلة الترتيب وإعادة التنظيم ثم التكوين الفني لهذه المادة الطبيعية".

ومن هنا قسم **جريرسون** الإنتاج السينمائي التسجيلي إلى مستويين أو نوعين: **مستوى أعلى**، وهو الذي يرى أنه يجب أن تقتصر عليه تسمية الأفلام التسجيلية، و**مستوى أدنى أو أقل**، وهو الذي تحتوى عليه بقية أنواع الإنتاج السينمائي التسجيلي كالجرائد والمجلات السينمائية وأفلام المعرفة والأفلام

العلمية والتعليمية، وفي المستوى الأعلى تكمن طبيعة الفيلم التسجيلي كمعالجة خلاقة للواقع، كلما تعمق الفيلم التسجيلي في معالجة الموضوع، وقدم تفسيراً دراميًا للحقيقة التي يتناولها الموضوع وتناول الواقع في معالجة إبداعية خلاقة ارتفع قدره وقيمته إلى أن يصل إلى أعلى مستوى من الفن الرفيع، وطبقاً لذلك تم تقسيم أنواع الأفلام التسجيلية بدءًا من المستويات الدنيا وانتهاءً بالمستويات العليا، وذلك على النحو التالي:

أولاً- مرحلة الوصف البسيط للمادة الطبيعية:

وتتضمن هذه المرحلة أنواع الأفلام التسجيلية التي يتم تصنيفها في المستوى الأدنى، وهي المرحلة التي يطلق عليها مرحلة الوصف البسيط للمادة الطبيعية، وتشتمل هذه المرحلة على اللقطات التسجيلية الخام وعلى الفيلم الإخباري والمجلة السينمائية (الصحافة السينمائية).

وسنعرض لهذه الأنواع على النحو التالي:

١- اللقطات التسجيلية الخام:

وهي تلك اللقطات الفردية التي لا يربط أجزاءها موضوع معين أو موحد، والتي لا هدف لها إلا تسجيل الواقع والحياة التي أمامنا تسجيلاً صادقاً أميناً، وهي بمثابة مادة تسجيلية خام قد يصبح لها في المستقبل قيمة تسجيلية كبيرة عند استغلالها في أفلام تسجيلية مركبة موحدة البناء، وهذه اللقطات التسجيلية الخام لا تتضمن تحليلاً أو تعميقاً أو إبداعاً فنياً ولا تعني شيئاً ذا قيمة بمفردها، وهي لذلك تعد في المستوى الأدنى بما يجعلها أرشيفاً مصوراً أو توثيقاً للواقع، وقد يمثل هذا الإنتاج مستقبلياً مادة أرشيفية يستند إليها.

٢- الفيلم التسجيلي الإخباري أو الجريدة السينمائية:

Actuality – Newsreel – Topical

وهو الفيلم الذي يسجل الأحداث التي وقعت فعلاً، دون اللجوء إلى تمثيل ودون إجراء أي تدخل أو تعديل في مجرى هذه الأحداث أو إعادة البناء

والتكوين، وتظهر الجريدة السينمائية أسبوعياً في العادة لتعرض صوراً لأهم الشخصيات والأخبار والأحداث الجارية خلال الأسبوع، وتعتبر وثيقة تاريخية تعبر عن روح العصر الذي ظهرت فيه، فالجريدة الإخبارية هي ذلك النوع من الأفلام الذي يتضمن تسجيلاً أميناً صادقاً للأحداث والاحتفالات والمناسبات التي وقعت فعلاً بأسلوب وصفي بسيط ودون تعمق في معالجة الموضوع، وأهم ما تعنى به الجريدة الإخبارية في المقام الأول سرعة تسجيل أهم الأحداث الجارية وعرضها على الجمهور في أقرب وقت ممكن، ولذلك فإن معظم الأفلام الإخبارية تكمن قيمتها الأساسية في تقديم الأحداث الواقعية في بيئتها الحقيقية، ومهمة المصور السينمائي الإخباري بالدرجة الأولى مهمة وصفية دون أن يكون هناك اهتمام يذكر بالخلق الفني أو الاختيار المبدع للقطة السينمائية.

وتتلخص أهداف الجريدة السينمائية عادة في عرض أهم الأخبار والأحداث المختلفة سواء كانت سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية أو ثقافية أو رياضية بطريقة سينمائية وفي مدة قصيرة وبأسلوب وصفي منسق دون إبداء أي وجهة نظر.

وبالنسبة لمواد الجريدة السينمائية وتبويبها لا بد أن يكون هناك تنظيم وتخطيط بحيث تشتمل الجريدة على أكبر عدد من الأبواب المتنوعة، وعنصر الاختيار هنا عنصر هام في تحديد المواد التي يصلح تصويرها سينمائياً والتي تكون مثيرة لاهتمام أكبر عدد من المشاهدين.

وإذا استعرضنا تاريخ الأفلام الإخبارية التي بدت في الظاهر طبيعية واقعية إلى أقصى حد أدركنا نقص بنائها حتى أواخر الثلاثينيات، وكان لدينا من البداية الجرائد السينمائية لكنها تبدو لنا الآن مجرد تسجيلات مظلمة غير معبرة إلا عن كل ما هو باهت غير حقيقي ولا تعكس ما يستحق التسجيل عن الأزمان التي سجلتها، وقد يستثير حب الاستطلاع الإنسان فيرغب في أن يرى مرة أخرى الاحتفالات بأعياد الجلوس الملكية أو الاستقبالات الهندية الرسمية في

دلهي، أو مناورات الجيش أمام الإمبراطور...، كذلك هناك تسجيل للينين وهو يخطب، وتسجيلات للطائرات الأولى وهي تهبط، ولضحايا الحرب وهم يتساقطون من غير طائل، وصحيح أنه كانت هناك مناسبات تاريخية رائعة سجلتها السينما الإخبارية، ولعل أعظمها لقطات الجند بأحذيتهم الطويلة وهم يطاردون الآلاف من السكان الفارين أمامهم وهم يترنحون من فرط الإعياء أو يقفزون إلى حيث يلقون مصرعهم ويتساقطون جميعاً كأنهم ذباب، وكانت هذه لقطة رهيبة صامتة، أما لقطات وضع حجر الأساس والاستعراضات الصاخبة والساسة في منصات الخطابة، بل كذلك بقايا نكبات المناجم والسفن الجانحة أو الغارقة، فمن الصعب أن ترى منها أن السينما قد أفلحت في تسجيل أية صورة حقيقية لأيامنا المضطربة، وهكذا استمر عرض جرائد الأنباء السينمائية دون أن توفق في إبراز جوهر الموضوعات غير عابئة ببذل الجهد وإعمال الفكر وإرهاف الحس والدخول في لب الموضوع.

لكن، ما هي إلا فترة ووصلت إلينا أعمال تتسم بالذكاء وبعد النظر عبر المحيط من أمريكا بعد أن تغلبت على الكساد وتعلمت مع روزفلت أمجاد الشعب وأهمية الساحات الشعبية، وكانت **الجريدة الأمريكية** هذه تسمى **"مرور الزمن"**، وكان من أهمية الأهداف التي حققتها أن سميت فيما بعد بعشرات الأسماء مثل **"نافذة على العالم" و "عين الدنيا" و "الدنيا الجديدة الجريئة"** وما إلى ذلك، وقد حققت جريدة "مرور الزمن" ما لم تحققه الجرائد السينمائية الأخرى إذ إنها تغلغلت وراء الأنباء ولاحظت العوامل والعناصر ذات الأثر فيها كما أضفت على الأحداث معاني جديدة عميقة، فهي لا تهتم بإبراز استعراض الجيوش بقدر ما تهتم بسباق التسلح، ولا تهتم بالاحتفال الرسمي بافتتاح خزان للري بقدر اهتمامها بسرد القصة الكاملة لمشروع روزفلت لإصلاح وادي تنسي، ولا بتدشين السفينة كوين مارى، بقدر ما تهتم بتسجيل حالة البحرية البريطانية بعد عام ١٩١٨، وهكذا تخترق السينما أسوار الحقائق وراء الأنباء وتتسم بالتأثير الدرامي، ولم تكد تبلغ ثلاث سنوات من عمرها عام ١٩٣٧ حتى كانت

شهرتها قد طبقت الآفاق، وأخذت تسوق مع الأنباء الوقائع الدرامية مثل قصة أبحاث السرطان وتنظيم السلام وحالة الصحة العامة في بريطانيا والاقتصاد الريفي في أيرلندا مع عرض رحلة إلى تكساس وجنون السياسة... ورغم أنها لم تكن تشعر شعوراً عميقاً بكافة إمكانات السينما الواسعة فإنها نقلت من الصحافة إلى السينما بعد ثمان وثلاثين سنة بعض ذلك التقليد السهل اللطيف في التعليق الحر على الأنباء الذي فازت به الصحافة بينما كانت السينما أقل شأناً من أن تطالب به، وصحيح أن هناك حدوداً لحرية الحديث لا بد أن تراعيها السينما فنفوذها أكبر من أن يحتمل تعليقات ارتجالية غير مسئولة، وجريدة سينمائية مثل "مرور الزمن" قد يصل توزيعها إلى تسعة آلاف قاعة عرض في كافة أنحاء العالم المتفجر لكنه يبدو من الواضح أن "مرور الزمن" قد كسبت معركة المبادئ الأولية في المناقشات الجماهيرية، ثم أصبح العالم، عالمنا هذا، فجأة وبصورة واضحة كأنه قوقعة تتفتح عن احتمالات جديدة ضخمة للمشتغلين بالأفلام، وأصبح جديراً بالعيش فيه والصراع من أجله وتأليف القصص عنه، وأهم من ذلك نشوء فكرة المواطن المستنير، وفكرة الديمقراطية التي أصبحت أخيراً على صلة وثيقة بحياة الناس.

٣- المجلة السينمائية Cine magazine:

وهي عبارة عن فيلم قصير، يشتمل على فقرات مختارة من الموضوعات التي تشغل أذهان الناس، أو تثير اهتماماً عاماً، وهي تشبه في ذلك الجريدة السينمائية ولكنها تظهر فى الغالب شهرية، وقد تظهر فصلية أو موسمية، وقد يهتم كل عدد من المجلة بموضوع معين واحد تعرض فيه وجهة نظر محدودة حول هذا الموضوع قد لا تخلو من النقد والتحليل في كثير من الأحيان، وتعتمد المجلة السينمائية على أسلوب الملاحظة السريعة الذي تتبعه مجلات الطرائف المصورة عادة، وهي تصور الطرائف بأسلوب جديد، كما تتجنب عادة معالجة الموضوعات الجادة، وهناك مجلات سينمائية متخصصة على غرار المجلات المطبوعة.

وإذا بحثنا في الفرق الهام بين الخبر في الجريدة السينمائية والفقرة

(الموضوع) في المجلة السينمائية نجد أنه لا يكمن في قصر طول الأول عن الثاني؛ لأنه من الممكن أن يكون الخبر في الجريدة السينمائية أطول من الفقرة في المجلة ومع ذلك يظل خبراً، بينما يمكن تقديم ومعالجة الفقرة الواحدة في المجلة في زمن أقل من ذلك بكثير يحصل من خلالها المتفرج على فكرة واضحة عن الموضوع ويتعرف عليه جيداً، وعلى ذلك فالفرق الرئيسي بين الجريدة السينمائية والمجلة السينمائية يكمن في أسلوب المعالجة لكل منهما حيث إن هناك نوعين من المصطلحات هما:

- آنية الخبر.
- الخبر ذو الاستمرارية المتطورة.

ونلاحظ أن الأول يصلح للجريدة السينمائية، بينما يجد الثاني مجاله في المجلة السينمائية، فالموضوع في المجلة السينمائية يجب أن يعالج معالجة أعمق بكثير من مجرد عرض خبر عادي، وإذا ما اعتبرنا الخبر في الجريدة السينمائية الإخبارية يقابل الخبر في الجريدة الصحفية فإن الفقرة في المجلة السينمائية تقابل الريبورتاج الصحفي، ومجموع الفقرات التي تكون عدداً من أعداد المجلة السينمائية تقابل في الواقع المجلة الصحفية المصورة.

إذن، فالمجلة السينمائية تمثل شكلاً أكثر عمقاً من الجريدة من ناحية وأكثر بساطة في أسلوب تناولها للموضوعات عن الفيلم التسجيلي من ناحية أخرى، وتتميز المجلة عن الجريدة عادة بإعطاء اهتمام أكبر لخلفيات الموضع المعروض بحيث يبدو في شكل تحليل مبسط، أما الطول الزمني لكل موضوع من موضوعات المجلة السينمائية فهو يتراوح عادة بين ٣ و ٥ دقائق.

ومن المعروف أن الجرائد الإخبارية في وقت السلم لا تعدو أن تكون مجموعة لقطات سريعة متفرقة تسجل احتفالات ومناسبات ليست لها أهمية تذكر، وغاية ما تحتاجه الجريدة الإخبارية من مهارة تتمثل في القدرة على التصوير السريع للسياسيين وهم يخطبون وأنظارهم مثبتة في الكاميرا، ثم

عرض هذه الخطب - في مدى يومين على الأكثر - على خمسين مليوناً من البشر قد يكونون من غير الراغبين في سماعها، أما المجلات السينمائية التي تظهر مرة كل أسبوع، فإنها تعتمد على أسلوب الملاحظة السريعة الذي تتبعه مجلات الطرائف عادة، وكل ما تكشف عنه من مقدرة هي المهارة الصحفية إذ إنها تصور لنا الطرائف بأسلوب جديد، ولما كانت أعين القائمين على هذه المجلات لا ترى أمامها غير المال والكسب السريع كما هو الحال في الجرائد السينمائية، فإنها تسعى بدورها لاكتساب أكبر عدد من المتفرجين في أسرع وقت ممكن، ولذلك فإن هذه المجلات تتجنب معالجة الموضوعات الجادة من جهة، كما أنها لا تهتم من ناحية أخرى بالمعالجة الجدية للموضوعات التي تعرضها، وداخل هذا الإطار كثيراً ما يتم إنتاج مجلات سينمائية متقنة إلى حد كبير، وهذه المجلات السينمائية إذ تحاول أن تجتذب الجمهور بالمعالجة السطحية الخفيفة، فإنها تبالغ في هذا إلى الحد الذي ينتج عنه خلل في بعض النواحي، وربما كانت مظاهر هذا الخلل نقصاً في الذوق السليم أو نقصاً في الذكاء، حيث تدعوك هذه المجلات إلى رحلة حول العالم في خمسين دقيقة، وفي هذا العصر - عصر الاختراعات العظيمة- ما زال بعض الناس يعتقدون أن في وسعهم أن يعرضوا عليك كل شيء عن العالم في خمسين دقيقة فحسب.

٤- أفلام المعرفة:

إن أفلام المعرفة تتقدم تقدماً عظيماً، وهذا التقدم الذي يطرأ على هذه الأفلام نلمسه خاصة في بعض الأفلام التي أنتجتها **شركة أوفا** والتي امتازت بكثير من الجمال والمهارة الكبيرة في عرض الموضوع، ومن هذا القبيل فيلم **"الأخشاب المتأرجحة"**، وكذلك **الأفلام الرياضية القصيرة** التي أنتجتها **شركة مترو جولدين ماير، وأفلام "أسرار الطبيعة"** إنتاج **بروس وولف، وأفلام فيتزباتريك السياحية**، وقد استطاعت هذه الأفلام جميعاً أن ترتفع بمستوى الثقافة العامة إلى حد لم يكن أحد يحلم به.

والقائمون على أفلام المعرفة لا يرحبون بالطبع بأن يطلق عليها اسم أفلام

المحاضرات، ومع ذلك فإن هذه الأفلام - مهما حاولت أن تتخفى - فإنها دون ريب شكل من أشكال المحاضرات لا تشتمل على أي بناء درامي، بل إنها لا تعالج أي جزء فيها علاجاً درامياً، فهي تكتفي بالوصف والعرض، ونادراً ما تغوص إلى الأعماق لتكشف عن شيء ما، وهذه هي الحدود الشكلية لأفلام المعرفة، ولذلك فإنه ليس من المتوقع أن تساهم هذه الأفلام مساهمة جدية في تطوير فن السينما التسجيلية، وكيف تستطيع ذلك؟ وهي تعتبر التعليق العنصر الرئيسي فيها بحيث يتم تقطيع اللقطات وترتيبها بما يتفق مع التعليق ويساعده على إبراز النكات اللفظية والنتائج الموضوعية التي يراد إبلاغها للمتفرجين، وليس القصد هنا مهاجمة هذا النوع من الأفلام، إذ إنه مما لا شك فيه أن هذا النوع من الأفلام - أفلام المحاضرات - تنمو أهميته كوسيلة للتسلية والتعليم والدعاية.

ولكن لا بد هنا من أن نحدد خصائص الأنواع المختلفة من الأفلام، وهذا التحديد بالذات له أهمية خاصة، إذ إننا حينما نجتاز حدود الأفلام الإخبارية والمجلات السينمائية وأفلام المعرفة - سواء في ذلك الفكاهية أو المسلية أو المثيرة أو الخطابية فحسب - فإننا نبدأ في الانتقال إلى الميدان الحقيقي للسينما التسجيلية، وهو الميدان الوحيد الذي يتيح للأفلام التسجيلية أن تكتسب الخصائص العادية للفن، ونحن ننتقل هنا من مرحلة الوصف البسيط للمادة الطبيعية إلى مرحلة الترتيب وإعادة التنظيم ثم التكوين الفني لهذه المادة الطبيعية كما يلي:

ثانياً- مرحلة الوصف المتقدم للمادة الطبيعية:

وتتضمن هذه المرحلة مجموعة من بعض أنواع الأفلام التي تدور في فلك الفيلم التسجيلي، والتي يطلق عليها أحياناً اسم أفلام المعرفة أو أفلام المحاضرات، وتنبع أهمية هذا النوع من الأفلام باعتبارها وسيلة ناجحة في نشر الثقافة والتعليم والتدريب والتوعية والإرشاد على مستوى التعليم النظامي وغير النظامي، وفي إطار الاهتمام بالتدريب المستمر في مختلف القطاعات، **ومن هذه الأفلام نذكر ما يلي:**

١- الفيلم التسجيلي التعليمي Educational or Classroom Film:

وهو ذلك النوع من الأفلام التي تستخدم عادة كأداة أو وسيلة تعليمية تعين المدرس في الفصل أو المحاضر على شرح الموضوع أو الدرس وإيصال المعلومات إلى الطلاب، وعرض الحقائق عليهم بطريقة سمعية وبصرية شيقة تعين التلاميذ على فهم ما صعب عليهم فهمه من المواد والعلوم، فالأفلام التعليمية هدفها هو نقل معلومات مفيدة للطلاب تساعدهم على الفهم والاستيعاب للمواد التي يدرسونها.

ويراعى في اختيار الفيلم التعليمي عدة اعتبارات هامة هي:

- وضوح الفكرة الأساسية التي يعالجها الفيلم، وتقدير مدى إسهام مادة الفيلم في تحقيق أهداف العملية التعليمية، والتثبت من صحة مادة الفيلم وحداثتها ومناسبتها لمستوى إدراك المشاهدين ومناسبة الأساليب السينمائية المستخدمة في الفيلم لمستوى الجمهور المستهدف من العملية الاتصالية.
- التأكد من صلاحية الفيلم من حيث وضوح الصورة وخلوها من الخدوش - مما يمثل عاملاً للتشويش - بالإضافة إلى أهمية وضوح شريط الصوت وسلامته.

وتتسم الأفلام التعليمية بعدة خصائص من أهمها:

(أ) لا تحتوى على أي بناء درامي وتكتفي بالوصف والعرض العلمي.

(ب) تعتمد اعتماداً أساسياً على تعليم وشرح المادة المعروضة.

(ج) يخضع ترتيب اللقطات للتسلسل العلمي الأمثل لشرح الموضوع.

(د) يتم تقديم الموضوع بأكبر قدر من الإيجاز والوضوح.

(هـ) أغلب الأفلام التعليمية أفلام تحريرية الغرض الأساسي منها هو عرض الحقائق.

والأفلام التعليمية هذه لها فوائد كثيرة تجعلها في مقدمة الوسائل التوضيحية المعاونة التي يستعين بها المعلم في عرض الموضوعات الدراسية المختلفة على الطلبة بطريقة مشوقة تؤدي إلى سهولة فهمها وإدراكها.

ومن أهم الفوائد التي تحققها الأفلام التعليمية جيدة الصنع ما يلي:

(أ) تركيز الانتباه والتشويق.

(ب) توفير الوقت وسرعة التعلم.

(ج) إطالة مدة التذكر.

ولعله يحسن أن نحسم دور الفيلم التعليمي في مساعدة المعلم في فصل الدراسة على ضوء مبادئ بسيطة كل البساطة، فبرنامج الدراسة كما هو معلوم في كافة أنحاء العالم عملية دقيقة كل الدقة، والمعلم العادي إنما هو صانع ماهر يبرع في مهنته، وليس ثمة انقلاب أو ثورة في وسع الفيلم أن يحدثها في هذا الصدد، وإن كان قد يعينه أحياناً بصور توضيحية لا يتيسر رسمها على السبورة أو إعدادها في الخرائط أو اللوحات المصورة، فإذا كان الأمر كذلك فلنعمل على إعداد أفلام توضيحية قصيرة بسيطة لهذه المهمة البسيطة المحددة بما لا يتجاوز الصور التوضيحية، كذلك قد تقصر طاقة المدرس عن وصف شيء معين، فلكل طاقة حد لا تتجاوزه، فقد يود مثلاً أن يهيئ الجو لدرس عن " منطقة الفحم " في إنجلترا، وقد يهدف إلى أن يصفها لا على أنها مجرد صادرات وواردات ومدن وأنهار وقنوات، بل باعتبارها مجتمعاً نابضاً بالحياة من العمال والمصانع ولا بأس هنا من أن يتم له الفيلم مهمته في اللحظة المناسبة من درسه، لكن لا بد هنا أيضاً من أن يقتصر الأمر على إتمام ما يحسن إتمامه حقيقة من برامج الدراسة بالصورة والتسجيل.

وعلينا أن نكون حريصين كل الحرص في حديثنا عن هذه الطاقات والمزايا التكميلية للأفلام حتى لا نغبن المدرس حقه، فالمدرس هو المسئول عن استخدام هذه الوسائل التعليمية بما يتماشى مع أصول التربية، على أن الفيلم يهيئ لنا أداة

تفوق في ملاءمتها للأغراض التعليمية الخاصة أي فنون أخرى، وبانتشار التليفزيون يمكن اعتبار التسجيلات المصورة جزءًا من الفيلم، فالفيلم يمكن أن ينقل حقيقة العالم الخارجي وهو ينبض بالحياة إلى أذهان أبنائنا من المواطنين الناشئين، وهو يمكن حقيقة أن يوسع من مجال معرفتهم، كما يمكنه أن يؤدي مهمة التفسير والتوضيح، ونظراً لأنه يقوم على أساس الحقيقة الحية فإنه إذا أحسن استخدامه أمكنه أن يوفر الصلة الوثيقة بالمجتمع الخارجي.

وأهم شيء هو تركيز استخدام الفيلم في مجال التربية الوطنية والحد من استخدامه في الموضوعات قليلة الأهمية مما تتضمنه برامج التعليم المألوفة، على أن الملاحظ أن رجال السينما في مجال الأفلام التعليمية يكادون يقتصرون على موضوع البرنامج الدراسي، والشيء المهم حقيقة هو أن الفيلم ينبغي أن يستخدم لإعداد الأطفال للحياة المدنية كمواطنين.

وعند الحديث عن الأفلام التعليمية فإنه يجب أن نتكلم في نفس الوقت عن دور الفيلم في مجال الخدمة العامة، ووجد المخرجون التسجيليون المال بطريقة ما وقاموا بحركة الأفلام التسجيلية التعليمية، وأنشأوا مكتبة الأفلام البريطانية وغيرها من المكتبات، وأقاموا مدرسة من صانعي الأفلام، وأنتجوا المئات من الأفلام التعليمية وتفوقوا على معارضيهم بالكلام والكتابة والمناورات، وأوجدوا سبيلاً إلى شاشة السينما في أنحاء العالم، ثم شاشات التليفزيون.

٢- الفيلم التسجيلي العلمى Scientific Film:

وهو ذلك النوع من الأفلام التي تختص بمعالجة وعرض الموضوعات العلمية الخاصة بالشئون الطبية والصحية والبيئية... وخلاف هذا من الأمور التي تهم الأخصائيين بطريقة علمية واضحة، وهذا النوع من الأفلام يمتاز بمادته العلمية الغزيرة، وهو يعالج الموضوع الذي يتضمنه بعمق وبدراسة دقيقة وبأسلوب علمي سليم، ولا يعيب هذا النوع من الأفلام الاستطراد وطول اللقطات، فالمهم هو نجاح الفيلم في إيضاح وشرح الموضوع في يسر دون تعقيد وبأسلوب مباشر.

وغالباً ما تستخدم هذه الأفلام نوعاً من الكاميرات والعدسات الخاصة في أثناء التصوير، حيث يمكن بواسطتها الحصول على صور ميكروسكوبية أو تليسكوبية، وتضخيم أشياء أو أجزاء دقيقة وتقريب أشياء بعيدة وإظهار الأشياء غير الواضحة، هذا إلى جانب استخدام التصوير فائق السرعة أو البطيء، وغير ذلك من الوسائل التكنيكية الحديثة لتحقيق لقطات هامة توضح بعض المظاهر العلمية والطبيعية التي يصعب على العين البشرية ملاحظتها وتتبعها، وتستخدم الأفلام العلمية – أحياناً - الرسوم المتحركة للتعبير عما يصعب تقديمه من خلال التصوير الحي.

فالأفلام العلمية تعتبر وسيلة هامة من وسائل نشر العلم والمعلومات وتبسيط المستعصى منها وتسجيل الحالات النادرة.

٣- فيلم التدريب Training Film:

يهدف هذا النوع من الأفلام إلى تفسير وشرح وتوضيح كل البيانات والمعلومات اللازمة لاكتساب المهارات وزيادة المعرفة في حالات التدريب المهني ونشر الثقافة الفنية بين جماعات العمال والزراع والجنود وغيرهم من مختلف الفئات، وخاصة بين صفوف المبتدئين وغير المدربين من هؤلاء، وتزداد أهمية هذه الأفلام مع الاهتمام بالتدريب المستمر والمكثف في إطار التنمية البشرية.

ويستغل فيلم التدريب في الأغراض الصناعية، ويستغل أيضاً لتعليم وتدريب البائعين كيف يبيعون، كذلك يمكن استغلال هذا النوع من الأفلام للتدريب على أعمال الصيانة وعلى كيفية تجميع أجزاء نموذج مثلاً، ومن الممكن صنع آلاف من الأفلام من هذا النوع واستغلالها في مجال العلاقات العامة، وفي مجال مواجهة الكوارث واستخدام الميكنة الحديثة.

ويتبع هذا النوع من أفلام التدريب – عادة - أسلوب الفيلم التعليمي، ورغم أن هناك تشابهاً بين فيلم التدريب والفيلم التعليمي لكن هناك فرقاً بينهما وهو

فرق في الهدف يمثل الفرق بين رسالة ومهمة كل من المدرس والمدرب.

ففيلم التدريب يهتم بصفة خاصة بالتدريب وإكساب المهارات اليدوية وقواعد الاستعمال سواء كان الفيلم موجهاً لطلاب حرفة معينة أو لعامة الناس، حيث إن ترتيب اللقطات مقيد بالتسلسل الفعلي للخطوات العملية، أما الفيلم التعليمي فيتعرض لموضوعات تشتمل على أفكار ونظريات عامة أو يشتمل على عرض المبادئ المعقدة في العلوم والفنون.

٤- الفيلم الإرشادي:

وهو ذلك النوع من الأفلام التي يغلب عليها طابع التوجيه والإرشاد، ويقدم للجمهور معلومات صحيحة عن موضوع معين، وهو غير الأفلام التعليمية التي تقدم الموضوعات بطريقة دراسية بحتة، ويراعى دائماً في إعداد هذه الأفلام أن تكون مشوقة وجذابة حتى يقبل الجمهور على مشاهدتها بحيث لا تكون جافة أو غامضة أو مملة فينفض عنها، وأفلام التوعية والإرشاد تقدم للجمهور عادة الإرشادات اللازمة في مختلف المجالات، وعلى سبيل المثال المجال الزراعي كالأفلام التي يمكن أن تنتج لتوضيح الإرشادات اللازمة لمقاومة الآفات الزراعية، أو الأفلام التي ترشد الفلاح للخطوات السليمة لزراعة محصول معين، كذلك الأفلام التي تنتج من أجل الإرشاد الصحي لتوعية الجمهور للوقاية من الأمراض المختلفة مثل الإيدز أو الوقاية من الإدمان.

ثالثاً- مرحلة الوصف العميق للمادة الطبيعية والتحليل والتفسير الدرامي:

في هذه المرحلة ينتقل الفنان التسجيلي من مجرد الوصف البسيط للمادة الطبيعية والمتمثل في اللقطات التسجيلية الخام والجرائد والمجلات السينمائية، وينتقل الفنان أيضاً من مرحلة الوصف المتقدم للمادة الطبيعية والمتمثل في الأفلام التعليمية والعلمية والتدريبية والإرشادية، ينتقل من هاتين المرحلتين إلى أرقى مرحلة وهي مرحلة الترتيب وإعادة التنظيم ثم التكوين الفني للمادة الطبيعية، وهذه المرحلة هي التي تتضمن أفضل أنواع الأفلام التسجيلية

وأرقاها، وهي الأفلام غير الروائية التي لا تعتمد على القصة والخيال، وتستمد مادتها من العناصر الطبيعية الواقعية سواء كان بنقل الحوادث مباشرة أو عن طريق إعادة تكوين وتعديل هذا الواقع بشكل قريب من الحقيقة الواقعية، وهذا النوع من الأفلام يدور أساساً حول فكرة رئيسية ويستهدف مجموعة من المشاهدين ويتميز بقصر زمن العرض.

وكلما تعمق هذا النوع من الأفلام التسجيلية في معالجة الموضوعات والتنقيب عن جذور المشكلة وتتبع وشرح المسببات الأصلية وعرض نتائج البحث فيها، وكلما قدم تفسيراً دراميًا للحقيقة التي يتضمنها الموضوع دون تزييف أو تحوير، وتناول الواقع في معالجة إبداعية خلاقة... ارتفع قدره وقيمته إلى أن يصل إلى هذه المرحلة الثالثة وهي مرحلة الوصف العميق للمادة الطبيعية والتحليل والتفسير الدرامي لها.

وتشتمل هذه المرحلة على كل أنواع الأفلام التسجيلية التي تتوافر فيها الشروط التي سبق ذكرها، فهي من الممكن أن تشتمل على الأفلام التسجيلية التي تعالج كافة الموضوعات مثل أفلام الكفاح الوطني والمعركة، وأفلام التطور الحضارى (تنمية زراعية وصناعية، وتنمية المجتمعات الجديدة، وتنمية الريف، ومشروعات الأمن الغذائي...)، وأفلام الحضارة المصرية والتاريخ، والأفلام التي تعالج موضوعات الشباب والرياضة والأطفال...، والأفلام التي تعالج الموضوعات الخاصة بالفنون، وغير ذلك من الموضوعات الأخرى التي تتناولها الأفلام التسجيلية والتي تتم معالجتها طبقاً لمواصفات المرحلة الثالثة من الوصف والتي تتطلب الوصف العميق للمادة الطبيعية والتحليل والتفسير الدرامي لها.

الأفلام الدعائية Propaganda Film:

وهي الأفلام التي يتم فيها بناء النص وكتابة التعليق الصوتي من خلال التأكيد على المبادئ والتوجهات السياسية للقائمين على صناعة الفيلم، ويتم من

خلال الفيلم الترويج لهذه المبادئ والتوجهات والتصديق عليها والتأكيد على صحتها وجعلها جذابة في نظر المشاهدين من أجل التأثير على معتقدات المشاهدين وتفضيلاتهم، ومثل هذه الأفلام لا بد أن تتضمن أفكاراً نقدية وتوضيحية خاصة بالأفكار والتوجهات المضادة وسلبياتها، وهنا فإن وجهات نظر القائمين على صناعة الفيلم تكون واضحة وظاهرة وتتضمن تحيزات سياسية، كما تتضمن النية الواضحة لإقناع المشاهدين بصحة الأفكار والمبادئ التي يروجون لها.

سينما الحقيقة Cinema Verite أو السينما المباشرة Cinema Direct:

ظهر هذا المصطلح على يد التسجيليين الأمريكيين في الستينيات والسبعينيات والذين اعتقدوا أن تطور أدوات وتقنيات الإضاءة وظهور الكاميرات المحمولة صغيرة الحجم وخفيفة الوزن وغيرها من الأدوات المحمولة الخاصة بتسجيل الصوت والإضاءة... كلها تطورات أحدثت طفرة وتغيرات في أساليب إنتاج الأفلام التسجيلية قد تمكن من تقديم الحقائق الشخصية والاجتماعية، وتأكدت الحقيقة الخاصة بأن التسجيليين يمكنهم بطريقة حرفية تصوير أي شيء تحت أي ظرف، مما مكنهم أيضاً من تحقيق قدر أكبر من الحميمية والقرب من الموضوع الذي يتم تصويره، مما ألقى الضوء على حقيقة أن الواقع أصبح من الممكن ملاحظته وتصويره أو تسجيله بطريقة مباشرة، وأصبح المشاهد جزءًا من هذه الخبرة المباشرة التي لا يتم التدخل فيها من قبل القائمين على صناعة الفيلم، فنظرة الأفلام الخاصة بالسينما المباشرة تكون أقل سيطرة وأكثر عفوية ولا تعتمد على اسكريبت مسبق، فهذا الاتجاه هو الأقل اعتماداً على سيناريو مسبق الإعداد أو مؤلف.

الأفلام التسجيلية Documentary:

وضع **برسام** الأفلام التسجيلية نفسها في فئة منفصلة عن فئات الإنتاج غير الروائي أو التسجيلي الأخرى لأنه اقترح أن دور صناع الفيلم يكون أكثر تحديداً فيما يتعلق بتحديد التفسيرات المتعلقة بالمواد التي تم جمعها في هذا النوع من

الأفلام، وبكلمات أخرى، فقد اعتبر الأفلام التسجيلية مضمونا اتصاليا بالرغم من استخدامه لصور واقعية أو حقيقية إلا أنه يظل يقع تحت ما يمكن أن نسميه الشكل المؤلف Authored Form مما يقدم تمييزاً مفيداً لهذا النوع عن غيره من الفئات التي يمكن تمييزها بناءً على خصائصها العامة وأساليبها في الإنتاج والتعبير.

شكل البرنامج التسجيلي:

وهو شكل برامجي يتيح عرض موضوع معين باستخدام أفضل الأساليب الفنية المناسبة... التي تسمح بتحليل وشرح هذا الموضوع وعرض جميع عناصره ووجهات النظر المختلفة التي تدور حوله، وذلك بصورة مناسبة تجتذب انتباه المشاهدين وتثير خيالهم.

ويعتمد الشكل التسجيلي على الصورة والتعليق والمقابلات سواء في المواقع المختلفة أو في الأستوديو، وكذلك على الشرح مع وسائل إيضاح أو الشرح على الطبيعة ذاتها، فليس هناك شكل واحد يمكن اتباعه بالنسبة لهذا النوع من البرامج وإن كانت هناك صفات عامة ينبغي توافرها وهي:

١- الواقعية: فكل ما في البرنامج التسجيلي يجب أن يكون واقعياً مأخوذاً من الطبيعة ذاتها، فمادة البرنامج التسجيلي تختار من الطبيعة رأساً ودونما تأليف أو محاكاة، وكذلك الحال بالنسبة لأشخاصه ولمناظره، فيجب اختيارها من الواقع الحي، فلا يعتمد على ممثلين محترفين ولا على مناظر صناعية مفتعلة داخل الاستوديو.

٢- التحليل والتفسير: فليس البرنامج مجرد تسجيل للواقع بشكل جامد، كما أنه ليس مجرد برنامج تقريري يهدف إلى الإعلام فقط، ولكنه برنامج تحليلي يسعى إلى عرض الموضوعات بجميع عناصرها وبمختلف وجهات النظر حولها.

٣- الإنسانية: ينبغي إعطاء اهتمام زائد للنواحي الإنسانية في

الموضوعات التي تعالجها البرامج التسجيلية، فعرض الحقائق بحالتها الجامدة مهما كانت تهم الناس لا يكفي على الإطلاق لجذب انتباه المشاهد، وإنما يجب استغلال العناصر الإنسانية المثيرة للاهتمام، فإذا كنا مثلاً نقدم برنامجاً تسجيلياً عن اختراع آلة ما، فإنه ينبغي عرض مدى صلتها بالناس ومدى تأثيرها عليهم، وبمعنى آخر يجب تقديم الموضوعات الجامدة بعد إعطائها الملامح الإنسانية المتصلة بها.

وتبدأ مراحل العمل الفعلي بالنسبة لكاتب البرنامج التسجيلي بعد الاستقرار على الفكرة وتحديد الهدف من معالجتها، وتمر مراحل العمل في النص بعد ذلك بعدة مراحل نوجزها في الآتي:

١- الدراسة العلمية حول الموضوع لجمع أقصى ما يمكن جمعه من معلومات حوله سواء بالقراءة أو بالزيارة للمواقع أو بالمقابلة للمختصين وأصحاب الخبرة.

٢- بحث إمكانية الاستفادة من المواد المرئية أو السمعية المسجلة من قبل وتتعلق بالموضوع.

٣- وضع الخطوط العريضة للنص.

٤- إعداد النص في صورته النهائية، وهو أقرب أنواع النصوص إلى الفورمات الكاملة، وإن كانت بعض عناصره تكون غير كاملة مثل: المقابلات والأحاديث التي قد يتضمنها البرنامج، وهذا الشكل يعد أقرب أشكال البرامج التليفزيونية للفيلم التسجيلي، وهو في أغلب الأحوال فيلم تسجيلي يتم تنفيذه بأسلوب التصوير والمونتاج الإلكتروني.

الدراما التسجيلية Docudrama:

حين دخل التليفزيون بثقله الإنتاجي والإعلامي الكبير في مجال إنتاج وعرض الأفلام التسجيلية، ظهر في **التليفزيون البريطاني** أول شكل للفيلم التسجيلي الذي يستخدم فيه الممثل المحترف، وكان ذلك بداية ظهور شكل جديد

من أشكال السينما التسجيلية عرف باسم **الدراما التسجيلية أو الدوكيودراما Docudrama**، وانتشر بعد ذلك في مختلف محطات التليفزيون.

وكان أول فيلم تسجيلي يحاول استخدام الممثل المحترف هو **فيلم (ألمانيا تحت الرقابة) الذي أخرجه روبرت بار، وأذيع في التليفزيون البريطاني عام ١٩٤٦**، وفي ٦ أكتوبر من نفس العام أذيع فيلم آخر تحت عنوان **(أريد أن أكون ممثلاً) أخرجه ميخائيل باري**، وقد كان **لروبرت بار ولميخائيل باري** الريادة في مجال الدراما التسجيلية، ثم انضم إليهما **دونكان روسي** الذي جاء من السينما الروائية، وقد اشترك الثلاثة بار وباري وروسي في خلق حركة فنية تنتصر للاتجاه الذي يرى أن استخدام الممثل في السينما التسجيلية يمثل نوعاً من الإثراء للأفلام التسجيلية وذلك بزيادة مفرداتها الفنية لتشمل وسائل تعبير درامية وذلك دون الإخلال بالقيمة الموضوعية التي تقدمها الوثيقة السينمائية التسجيلية، ومؤدى هذا أن استعمال أحد مفردات السينما الروائية في السينما التسجيلية وهو الممثل يشترط فيه ألا يضر بموضوعية الفيلم التسجيلي.

ويعتمد أنصار هذا الاتجاه على حقيقة مهمة هي: أنه طالما كانت السينما التسجيلية مدعوة لكشف وتحليل عصرنا عن طريق الوثائق السينمائية، فإن هذا يجيز لها الاعتماد على جميع الوسائل التعبيرية الممكنة - ومنها الممثل - متى اقتضت الضرورة، على ألا يؤدي ذلك إلى فقدان الثقة بصحة وصدق المواد المعروضة، وأنه طالما أن السينما التسجيلية التي تتصل بأعمال النفس البشرية ومعاناتها تحتاج إلى الوسائل التي تساعدها في الوصول إلى ما في النفس البشرية من تناقض وتعقيدات، وقد يصعب تحقيق ذلك عن طريق وسائل السينما المباشرة، فالمعروف أن الكاميرا إنما تصور سطح الأشياء التي تصورها وتعجز بمفردها عن الدخول إلى أعماق النفس الإنسانية، ومن ثم يصبح من الممكن اللجوء إلى مساعدة الممثل المحترف.

ويحدد بعض أنصار أفلام الدراما التسجيلية وبعض صانعيها الدواعي التي

تتيح لهم استخدام الممثل في الفيلم التسجيلي، فيقول **المخرج الهولندي بوري إيفانز في كتابه "الكاميرا وأنا"** : " عندما نحتاج إلى كشف التطورات الذاتية والنفسية للإنسان، فإنه يتعذر علينا أن نستغني عن الممثلين وفنهم في التجسيد والتعبير".

ويقول **بول روثا في كتابه "الفيلم التسجيلي"** : "إنه متى عجز المخرج عن العثور على شخص يتفق جسمانياً ونفسياً مع الشخصية التي يريد أن يعرضها، فإنه قد يضطر إلى استخدام ممثل مدرب لتقديم هذه الشخصية".

ويزايد البعض على ذلك فيقولون: إن التمثيل ضروري ليس فقط عندما يحتاج المخرج إلى وصف التطورات النفسية والشخصية بل وأيضاً عندما يحتاج إلى بناء الأحداث من جديد متى كانت هناك ضرورة لذلك، أو قد يستخدم التمثيل كإطار لشرح بعض المعلومات العلمية الجافة بشكل مبسط يفهمه الجمهور المستهدف.

ويتفق فكر السينما التسجيلية المصرية من خلال فكر روادها مع الاتجاه الرافض لاستخدام الممثل المحترف في السينما التسجيلية، وتتجه نظرتهم بالرفض إلى الأعمال التسجيلية التي تستخدم الممثل المحترف وترفض اعتبارها ضمن إنتاج السينما التسجيلية وتدخلها ضمن إنتاج آخر هو الأفلام الروائية القصيرة، ويرى البعض مسمى الدراما التسجيلية أو الدوكيودراما أدق وأقرب إلى الحقيقة، لأن الفيلم الروائي القصير يختلف في أهدافه ومفرداته وعناصره عن أهداف ومفردات وعناصر الدراما التسجيلية من حيث إن عناصر الأول كلها خيالية مؤلفة، وأهدافه وكل مفرداته هي مفردات السينما الروائية، بينما الأهداف والعناصر والموضوع في الثاني تسجيلية غير خيالية وإن استخدمت فيه بعض مفردات السينما الروائية.

ومن ناحية أخرى، فإن الفيلم الروائي القصير قد يسمح فيه بالتجريب أو بالتجريد وهذا ما لا يسمح به في الدراما التسجيلية التي تمثل نقلاً صارماً

للواقع، وتأتي براعة المخرج وكفاءته في مدى نجاحه في نقل الواقع بشكل يقنع المشاهد بالصدق وبعدم التزييف، ولهذا يفضل استخدام الأفلام التسجيلية التي يستخدم فيها الممثل، وقد أصبح هذا الشكل مألوفاً في بعض إنتاج السينما التسجيلية، وأصبح ظهور الممثل المحترف في الفيلم التسجيلي أمراً متكرراً وخاصة الأفلام التي تنتجها محطات التليفزيون فى الكثير من دول العالم.

وهنا قد ينشأ تساؤل عن مدى حرية المخرج التسجيلي في استخدام الممثل، والواقع أن هناك محاذير لا بد من وضعها في الاعتبار، فيجب في البداية أن يكون واضحاً أن استخدام الممثل في الفيلم التسجيلي لا يكون لمجرد إضفاء عنصر من عناصر التشويق للفيلم وإنما يكون ذلك لضرورة تتطلب الاستعانة بالممثل للتعبير عن شيء يصعب التعبير عنه بوسائل السينما المباشرة، كما يجب على المخرج الذي يضطر إلى استخدام الممثل في فيلمه أن يتحكم في أدائه بحيث لا يخرج عن الخط المطلوب لإبراز براعته في التمثيل مما قد يفقد الوثيقة السينمائية بعض موضوعيتها وصدقها، فأداء الممثل في السينما التسجيلية يجب أن يعتمد على ظواهر موجودة فعلاً في الواقع أو كانت موجودة فعلاً وأعيد بناؤها طبقاً للأصل، وبالتالي يكون أداء الممثل له صبغة تسجيلية صارمة لا تحتمل أي تصرف تمثيلي خارج، فالممثل هنا لا يقوم بتقمص شخصية خيالية غير موجودة أصلاً وأوجدها مؤلف الرواية أو كاتب السيناريو، وإنما يقوم بأداء دور لشخص موجود فعلاً في الواقع، فهو يعيد من جديد أمام الكاميرا أحاسيس وحوادث حقيقية لا دخل للخيال فيها، ولهذا فإن المخرج التسجيلي ينبغي عليه تحاشي استخدام النجوم المشهورين الذين قد يغطي جمال أدائهم على الموضوع المعروض، فمجرد وجود النجم في أي عمل تسجيلي قد يشد انتباه المتفرج فيشغله عن تتبع الموضوع وبذلك يفقد الفيلم موضوعيته ويدفع المشاهد إلى عدم الثقة فيما يعرض.

وتتحدد حرية المخرج بعد ذلك في استخدام الممثل تبعاً لحاجة الموضوع وبقدر ما لا يتعارض مع الصدق والموضوعية، وهذا لا يتأتى إلا إذا كان

الموضوع الذي يعالجه في فيلمه يمثل قصة حقيقية مأخوذة من واقع الحياة، وأن تكون الأماكن التي تصور فيها مشاهد الفيلم هي نفس الأماكن الحقيقية، فلا يتم استخدام الديكورات المبنية للتصوير إلا في أضيق الحدود وعند الضرورة مثل حالة عدم وجود الأماكن الحقيقية، كما هو الحال في الأماكن التاريخية أو في حالة استحالة التصوير في الأماكن الحقيقية لأسباب قانونية أو أمنية أو لأى سبب آخر.

خصائص الفيلم التسجيلى الدرامى:

ونلخصها فى الآتى:

١- أن تكون قصة الفيلم حقيقية مأخوذة من الواقع دون أي تدخل خيالي فيها، ومع أقل ما يمكن من التعديلات التي قد تفرضها طبيعة العمل في الأفلام.

٢- أن يقوم بتمثيل كل أو بعض الأدوار ممثلون محترفون من غير النجوم ومن غير المشهورين يرتدون نفس الملابس التي يرتديها الناس العاديون ويقلدونهم بدقة وبدون أي تصرف يفسد جوانب الشخصية كما هي في الواقع.

٣- أن يتم التصوير في الأماكن الحقيقية كلما أمكن، وعند الضرورة يمكن التصوير في ديكورات مبنية داخل الأستوديو أو خارجه وتكون مضاهية تماماً للأماكن الحقيقية بكل تفاصيلها الدقيقة وبلا تجريد.

٤- أن تكون المعالجة الدرامية مجرد إطار لعرض القصة التسجيلية بكل عناصرها الواقعية أو لعرض المعلومات العلمية بطريقة مبسطة.

وانطلاقاً من هذه الخصائص الأربع للدراما التسجيلية فإنه تنشأ بعض متطلبات إضافية ينبغي على كاتب السيناريو والمخرج الاهتمام بها وهو يقوم بالعمل في مرحلة البحث وجمع المعلومات الخاصة بالفيلم، فتكون هناك بعض المعلومات الإضافية التي يتحتم عليه الاهتمام بها، وهذه **المعلومات الإضافية** هي:

١- **الناس:** فيجب جمع معلومات تفصيلية عن الناس أبطال موضوع البحث.

٢- **المكان:** فيجب تجميع أكبر قدر ممكن من المعلومات عن الأماكن التي يعيش فيها هؤلاء الناس ويتعايشون فيها وأماكن ترددهم وتعاملهم وعملهم.

٣- **الزمان:** فيجب أن يتحدد بدقة زمن وقوع الأحداث موضوع الفيلم وذلك لاختيار الملابس المناسبة لهذا الزمن كزمن تاريخي أو كفصل مناخي من فصول السنة.

٤- **القصة:** فيجب البحث عن قصة حقيقية في إطار موضوع الفيلم نأخذها من الواقع المحيط بالموضوع، ويراعى أن تخدم الفكرة الأساسية للفيلم، وأن تعطي باختصار صورة جيدة وشاملة عن الموضوع، وأن تقدم مادة خام لتكوين درامي سليم بعيداً عن الخيال والتأليف.

وبدون هذه المعلومات جميعها لن يتسنى صياغة سيناريو جيد للفيلم حيث أنه ليس هناك مجال لأي خيال قد يقلل من صدق المادة أو يجعل المشاهد يفقد الثقة فيما يقدم له، والمسألة ليست بالبساطة التي قد يعتقدها البعض، فهي ليست مجرد تقديم أي حدث تسجيلي عن طريق أي ممثلين في أي ديكور مناسب، وإنما هى حوار يستخدم نفس الألفاظ والتعبيرات الواقعية للناس أبطال الفيلم، ويؤديه ممثلون يجسدون جسمانياً ونفسياً هؤلاء الناس أبطال الفيلم وذلك في نفس الأماكن الحقيقية أو في ديكورات تشبه بصرامة المناظر الحقيقية، وبغير ذلك لا تكون الأفلام مقنعة ولا يمكن وصفها بأنها تسجيلية.

وقد حققت حركة أفلام الدراما التسجيلية انتشاراً مقترناً بالنجاح الملحوظ في العديد من دول العالم وخاصة من خلال محطات التليفزيون، وأصبحت تمثل حجماً من الإنتاج لا يستهان به، ولكن هذا لم يضعف من حركة إنتاج الأفلام التسجيلية غير الدرامية التي ظلت محافظة على خصائصها ولها عناصر

إبداعها وتمتلك عناصر التشويق الخاصة بها والنابعة من طبيعتها التسجيلية المحضة دون الخلط، فالسينما التسجيلية فن له عناصره، والدراما التسجيلية فن له عناصره أيضاً ولكل منهما مبدعوه ولكل منهما وظائفه وإن اتفقا في النهاية في الهدف وفي أن كليهما يمثلان المعالجة الإبداعية للواقع.

كما يمكن تصنيف أشكال الإنتاج التسجيلي وفقاً للمدى الذي يتدخل من خلاله القائمون على صناعة الفيلم في عملية تصوير الواقع وتقديمه بطريقة خلاقة على الشاشة: فالشكل التسجيلي هو أحد أنواع الإنتاج السينمائي، والذي كما عرفه **جريرسون** يستهدف المعالجة الخلاقة للواقع، مؤكداً على أن هذه النوعية من الأفلام في حد ذاتها لا تشتمل على الحقيقة كاملة، وإنما تتضمن عملية تحكم أو معالجة أو تلاعبا بالمواد السمعية المرئية تشمل تسجيل الواقع بالإضافة إلى تقرير بشأن هذا الواقع، وهذا التصوير للواقع من خلال الأفلام التسجيلية يختلف بطريقة أساسية عن كل الأشكال الأخرى التي تقدم هذا الواقع أو تحاول تصويره، وذلك لأن هذا الواقع لا يكون كاملاً، فالفنان التسجيلي لا يعتمد على ذاكرته لتذكر الأحداث، وإنما يقدم ما حدث بالفعل ويصوره بل ويشارك في هذا الحدث، وهنا يبقى من الضروري أن نحدد المدى الذي يتدخل من خلاله القائمون على صناعة الفيلم في عملية تصوير هذا الواقع وتقديمه بطريقة خلاقة على الشاشة، والذي يتحدد على أساسه أشكال الإنتاج التسجيلي.

فالمدى الذي يتدخل من خلاله القائمون على صناعة الفيلم في عملية تصوير الواقع وتقديمه بطريقة خلاقة على الشاشة هو الذي يتحدد على أساسه أشكال الإنتاج التسجيلي، وقد تكون البداية المفيدة لتقسيم أشكال الإنتاج التسجيلي وفقاً لهذا البعد هي القائمة التي وضعها **ريتشارد برسام Richard Barsam عام ١٩٩٢**، والتي حاولت أن تعرف وتحدد ما أسماه هو **بأنواع الإنتاج غير الروائي The non- fiction film**، وهذه القائمة أوضحت بطريقة فعالة الأنواع المختلفة من الأفلام غير الروائية أو التسجيلية، والتي كان من الواضح أنها تشترك في بعض خصائصها وتقاليد الإنتاج المرتبطة بها، وهذه الفئات تضمنت:

- الأفلام الواقعية أو أفلام الحقيقة Factual Film.
- الأفلام الإثنوجرافية Ethnographic Film.
- الأفلام الاستطلاعية أو الاستكشافية Films of Exploration.
- الأفلام الدعائية Propaganda Film.
- سينما الحقيقة Cinema Verite أو السينما المباشرة Direct Cinema.
- الأفلام التسجيلية Documentary Film.

فلقد حاول **برسام** من خلال الفئات التي وضعها أن يميز بين الاستخدامات المختلفة للصور الواقعية أو الحقيقية في الإنتاج التسجيلي، فقد نشاهد هذه الصور بطريقة خام أو بدون أية تدخلات كما تظهر في الحقيقة بالضبط، إلا أن هذا النوع يخضع أيضاً لعملية اختيار أو انتقاء الصور التي سيتم تصويرها، كما أن هذه الصور تخضع بعد ذلك لعملية المونتاج أو عملية ترتيب وتنسيق وتوليف هذه الصور في إطار معين، وذلك مثل الشريط الإخباري أو الجرائد والمجلات السينمائية التي تسجل الأحداث الجارية Newsreel ، وأيضاً أفلام الرحلات Travelogue التي تصف مكانا معينا غالباً لأغراض دعائية أو إعلانية أو ترويجية، وأيضاً أفلام التدريب والأفلام التعليمية Educational or Training Films والتي تستهدف تعليم الجماهير كيف يفعلون شيئا ما أو يفهمون شيئا ما، وأفلام العمليات The Process Films التي تهدف إلى وصف بناء أو تكوين شيء ما أو إجراءات ومراحل إنشاء مشروع معين، وهذه الأفلام محددة الإطار؛ وذلك لأن أهدافها محددة ومنظورها محدد، ويؤكد **جون كورنر John Corner (١٩٨٦)** أنه يمكن أن نطلق على هذه النوعية من الأفلام لفظ "الإنتاج التسجيلي" من خلال البحث عن ثلاث خصائص رئيسية فيها، والتي تميز كافة أشكال الإنتاج التسجيلى أو غير الروائى وهى:

١- العوامل التكنولوجية Technological Factors.

٢- الأبعاد الاجتماعية Sociological Dimensions.

٣- المجالات الفنية والجمالية Aesthetic Concerns.

فمن الواضح أن **التطورات التكنولوجية** كانت سبباً رئيسياً وجوهرياً للتغيرات التي طرأت على الأساليب والمداخل التي تميز الإنتاج غير الروائي، فالتطور التكنولوجي أدى إلى تطور تقنيات الإنتاج في مجال الإضاءة والكاميرات التي أصبحت قادرة على تسجيل الصوت والصورة معاً، واستخدام أفلام على درجة عالية من الحساسية واستخدام تقنية الفيديو الرقمية... مما مكن من تصوير كم كبير من المواد المصورة، وأصبحنا بالفعل ننتج أنواعاً مختلفة من الأفلام عن تلك التي كان يتم إنتاجها بواسطة الكاميرات الثابتة الثقيلة غير المتحركة وغير القادرة على تسجيل الصوت أو حتى المواد المصورة لأكثر من دقائق معدودة.

أما **البعد الاجتماعي** لهذه الأفلام فهو مهم أيضاً؛ لأن أشكال الإنتاج التسجيلي هي أشكال للإنتاج الفني الاجتماعي Social Form وذلك في محاولتها لتسجيل جوانب أو مجالات محددة من الواقع في إطار وقت ومساحة محددة، والنزعة التسجيلية لهذا النوع من الإنتاج سواء أكانت صريحة أم ضمنية تكمن في هذه اللحظة التاريخية وتركز على الرموز الشخصية والثقافية وتقاليد الزمن أو الوقت أو العصر الذي تصور فيه.

أما بالنسبة **للجوانب الفنية والجمالية**، فهي أكثر الجوانب التي عليها خلاف أو جدال فيما يتعلق بتعريف أشكال الإنتاج غير الروائي أو التسجيلي لأنها تكمن في خلق مداخل فنية وجمالية بدأ القائمون على الإنتاج التسجيلي غير الروائي يتحدونها ويخرجون عليها، ومنها تشويه أو تحريف الواقع من خلال مدى القدرة على الموازنة بين تقديم الوقائع أو الحقائق وتحقيق الجوانب الفنية أو الجمالية، ومن المفيد هنا أن نذكر **تقسيمات كورنر Corner** للغة البصرية واللغة الصوتية في مجال الإنتاج التسجيلي كما يلي:

- **الملاحظـــــة التفاعلـــــية أو الملاحظـــــة بالمـــــشاركة Reactive Observationalism:** وهـي اللغـة التـي تمـثل أعلـى درجـات التـسجيل الـذي يـتم دون تـدخل أو وسـاطة فـريق العمـل أو القـائمين علـى صـناعة الفيلم وذلك خـلال عملية التصوير، حيث يتم تصوير أو تسجيل المواد المـرئية بطـريقة عفـوية تلقائـية قـدر الإمكـان نتـيجة لفـورية عملـية الملاحظة والتسجيل أو التصوير بواسطة كل من المخرج والمصور.

- **الملاحظـة الـسابقة أو المـتوقعة Proactive Observationalism:** والتـي تتـضمن درجـة أكبـر مـن الاختـيار أو الانـتقاء الـذي يقـوم بـه فـريق العمـل للمـواد التـي يـتم تصـويرها مـن هـذا الـواقع، وهـنا فـإن القائمين علـى صـناعة الفـيلم يقومـون بخيارات محددة فيما يتعلق بماهية المواد المرئية التـي سيتم تـصويرها نتيجة لعملية الملاحظـة السابقة لمـرحلة التـصوير التي قام بها فريق العمل وبالتحديد المخرج والمصور.

- **الـتوجه التوضيحي أو التفسيري Illustrative Mode:** والـذي يحـاول أن يـبحث بطـريقة مباشـرة عمـا يـتم إخفـاؤه أو تجنـبه أو تحاشـيه فـي المجـتمع، وهـذا المـدخل التـسجيلي يحـاول أن يفـسر أو يوضـح بطـريقة مباشـرة- مـن خـلال المـواد المرئيـة أو الصـور- مـا يقولـه التعلـيق الصـوتي المصـاحب.

- **الـتوجه المـشارك Associative Mode:** وهـو الـذي يتـضمن أعلـى درجـة مـن درجـات الـتحكم أو الـتلاعب مـن قبـل القائمـين علـى صـناعة الفـيلم لدرجـة أنـه يـتم اسـتخدام المـادة الفيلمـية التـي تخـدم فقـط الأهـداف الرمـزية والبيانـية أو الجمالـية للفـيلم، وهـذا الـتوجه الخـاص بالإنـتاج التسجيلي يحـاول أن يسـتخدم الصـور أو المـواد المرئـية بطـريقة تتضمن أقصى درجات الرمزية على حساب المعنى الحرفي للمعلومات المتاحة من خلال الصورة.

وهذه كانت **تقسيمات أو تصنيفات كورنر الأربعة للغة المرئية أو المصورة في الإنتاج التسجيلي غير الروائي**، أما بالنسبة **لتصنيفاته للغة السمعية أو الصوتية** في هذه النوعية من الإنتاج فكانت كما يلي:

- **عملية التبادل (التفاعل) بين الشخصيات المشاركة في الفيلم أو التي يدور حولها الفيلم Overhead Exchange:** وهي عملية تسجيل للحوار التلقائي العفوي غير المؤلف بين اثنين أو أكثر من الشخصيات الموجودة في الفيلم أو التي يدور حولها الفيلم ويتم فيها المزج بين الحوار والملاحظة.

- **الشهادة Testimony:** التي تتم غالباً من خلال أصوات الأشخاص الذين تتم مقابلتهم في إطار الفيلم وإجراء حوارات معهم، أي يتم تسجيل الملاحظات والآراء والمعلومات الخاصة بشهود الحدث أو القضية أو الخبراء أو المتخصصين أو الشخصيات التي يدور حولها الفيلم فيما يتعلق بموضوع الفيلم، فذلك يجب أن يكون هو الهدف الرئيسي من المقابلة أو الحوار.

- **الشرح أو التفسير أو التعريض Exposition:** وذلك من خلال التعليق الصوتي المصاحب للصور أو للمادة الفيلمية المصورة (وهنا لا يظهر المعلق في الصورة وإنما نسمع صوته فقط وهو يقوم بالتعليق الصوتي)، أو مخاطبة المعلق للكاميرا بطريقة مباشرة، وهنا فإن دور المعلق هو إرشاد أو توجيه أو قيادة المشاهد خلال عملية تلقي المعلومات.

وهذه المداخل التي تتعلق باللغة المرئية والمسموعة في الإنتاج غير الروائي أو التسجيلي تساعد في تحديد نوعية ومدى تدخل فريق العمل في عملية البناء الخلاق للواقع ومدى الذاتية أو مساحة التعبير عن الذات التي يتخذها فريق العمل في الإنتاج التسجيلي.

كما قسم **بيل نيكولس Bill Nichols** أشكال الإنتاج التسجيلي غير الروائي إلى خمسة أنواع رئيسية، وقام بتعريف كل نوع وتمييزه عن الأنواع الأخرى طبقاً لطريقة نقله وتشكيله للأحداث التي يتم تصويرها من خلال استخدام تقنيات وأساليب محددة يتم اختيارها بواسطة القائمين على صناعة الفيلم، وهذه الفئات الخمس هي: الأفلام التسجيلية التي تكشف وتفسر وتبين Expository Documentary، الفيلم التسجيلي القائم على الملاحظة Observational Documentary، والفيلم التسجيلي التفاعلي Interactive Documentary، والفيلم التسجيلي الذي يعكس تجربة الإنتاج Reflexive Documentary، وأخيراً الفيلم التسجيلي الاستعراضي أو الأدائي Performative Documentary، وسنشير فيما يلي إلى كل فئة من هذه الفئات:

أولاً- الأفلام التسجيلية التي تكشف وتفسر وتبين Expository Documentary:

وهي نوعية الأفلام التي تعتمد على التعليق الصوتي والمنظور الشعري لتقديم الموضوعات، والتي تهدف إلى كشف المعلومات والحقائق بشأن العالم من حولنا والحقائق التاريخية المرتبطة به، وتعيد بناء هذا العالم من جديد من خلال هذه النوعية من الأفلام حتى لو قدمت هذا العالم من وجهة نظر تبدو شاعرية ورومانسية أو حتى إرشادية أو تعليمية، ويعرف بيل نيكولس هذه النوعية من الأفلام من خلال تأكيده على خصائصها الرئيسية بأنها: تعتمد بطريقة أساسية على التعليق الصوتي المصاحب للصور التى تهدف إلى أن تكون وصفية وتقدم معلومات جديدة للمشاهدين. وهنا، فإن التعليق الصوتي يخاطب المشاهد بطريقة مباشرة، مقدماً سلسلة من الحقائق أو الأدلة والحجج والبراهين التي يتم توضيحها بواسطة الشريط السينمائي المصاحب، والتعليق الصوتي يقدم معلومات مجردة لا تستطيع أن تقدمها الصورة أو تعليق على الأحداث التي تنقلها الصورة والتي قد تكون غير مألوفة للمشاهدين أو غير مفهومة أو غير واضحة بالنسبة لهم، والهدف من هذه النوعية من الأفلام هو أن

تكون وصفية وتقدم المعلومات للمشاهدين أو تقدم وجهة نظر أو منظورا أو توجها معينا، فمثلاً قد تؤكد هذه الأفلام على مجموعة من القيم أو المعايير الأخلاقية، أو قد تقدم وتؤيد نمط حياة معين، وهي تعتبر من نوعية الأفلام التسجيلية الكلاسيكية، والتي أصبحت الآن أكثر استخداماً في التليفزيون أو في الأفلام التسجيلية التليفزيونية حيث يتم عرض المعلومات المجردة من خلال التعليق الصوتي، والتأثير الإجمالي لهذه النوعية من الأفلام هو الموضوعية أو التقديم الموضوعي والمباشر لوقائع الحياة وحقائقها.

والخلاصة: هي أن هذه النوعية من الأفلام توظف أو تستخدم الأساليب التالية: تعليق صوتي مكتوب أو مؤلف أو سابق الإعداد، بالإضافة إلى مجموعة من الصور أو اللقطات التي تهدف إلى أن تكون وصفية وتقدم معلومات.

ثانيا- الفيلم التسجيلي القائم على الملاحظة Observational Documentary:

وهذه النوعية من الأفلام تسمح لصانعي الأفلام التسجيلية بتسجيل ما يفعله الناس أو الشخصيات الحقيقية في الواقع بطريقة عفوية تلقائية عندما ينسون أنهم يتعرضون للتصوير، ولكن هذا الأسلوب يحدد صانعي الأفلام باللحظة التي يقومون فيها بالتصوير ويتطلب منهم فصل أنفسهم عن الوقائع والأحداث التي يقومون بتصويرها، ومن أهم خصائص هذا الاتجاه أنه لا يتضمن تدخلا من قبل صانعي الأفلام في الأحداث التي يتم تصويرها، ويحاول هذا الاتجاه أن يلاحظ ويصور ما هو غير ملحوظ أو واضح أو ظاهر على السطح، وهنا يقل دور التعليق الصوتي ويتم استخدامه في حدود ضيقة، كما أنه لا يتضمن مقابلات أو حوارات، ولا يتضمن أيضاً لقطات صوتية للشخصيات التي يتم تعريفها بواسطة كروت العناوين وتخاطب الكاميرا بطريقة مباشرة، فالتركيز هنا يكون على تقديم شريحة من الحياة، أو النقل المباشر لأحداث معينة، ويقصد هنا صانعو هذه الأفلام أن يكونوا غير مرئيين وألا يشعر بهم الجمهور

ولا يحس بوجودهم أو تدخلهم في الأحداث والوقائع التي يقومون بنقلها إلى المشاهدين، فيجب أن يكون صانعو هذه الأفلام غير مشاركين أو غير متدخلين في الأحداث التي يقومون بنقلها، وهنا فإنه يكون هدفهم الرئيسي هو ملاحظة الأحداث، ولذلك يكون تركيزهم الرئيسي على تسجيل الحدث كما يحدث في زمن حدوثه الحقيقي أو الفعلي، ولذلك يسمى هذا النوع من الأفلام بالسينما المباشرة Direct Cinema، وهذا النوع من الأفلام يخلق علاقة حميمة مع الأحداث التي يتم تصويرها ويشعر المشاهدين بقرب وحميمية هذه الأحداث، ويخلق شعورا بالمكان والبيئة التي يتم تصويرها وذلك من خلال رفضه أن يتم التلاعب في أماكن التصوير أو تحريف الوقائع والأحداث، وبالتالي يهدف هذا النوع من الأفلام إلى أن يقنع المشاهد بأن الفيلم هو شريحة دقيقة وحقيقية من الحياة، وأن ما تم عرضه من خلال الفيلم هو نقل وتسجيل لما حدث بالضبط أمام الكاميرا في الواقع، وبكلمات أخرى، تهدف هذه النوعية من الأفلام إلى أن تكون محايدة ولا تصدر أحكاماً بشأن الأحداث التي تنقلها.

والخلاصة: أن هذه النوعية من الأفلام تحاول أن تقدم شريحة من الحياة أو من الواقع أو نقلا مباشرا لأحداث الفيلم، وهنا يحاول القائم على صناعة الفيلم أن يكون غير مرئي بطريقة كاملة وألا يشعر المشاهد بوجوده وبتأثيره، ويقتصر دوره هنا على الملاحظة والنقل دون التدخل أو المشاركة.

ثالثا- الفيلم التسجيلي التفاعلي Interactive Documentary:

تنشأ هذه النوعية من الأفلام من خلال الرغبة في جعل وجهة نظر أو رأي أو منظور القائمين على صناعة الفيلم واضحا مع إقامة الدليل على صحته، وهنا تظهر الأساليب الخاصة بإجراء المقابلات والحوارات مع الشخصيات المرتبطة بموضوع الفيلم، كما تظهر الأساليب الخاصة بتدخل فريق العمل في الأحداث التي يتم نقلها، مما يسمح لصناع الفيلم بالمشاركة بطريقة أكثر نشاطاً في الأحداث المقدمة من خلال الفيلم، فبينما كانت الأفلام القائمة على أساس الملاحظة تهدف إلى إخفاء وجود صناع الفيلم عن المشاهدين فلا يشعرون بهم،

فإن الأفلام التفاعلية على العكس يكون فيها وجود فريق العمل ظاهرا ومسيطرا ومحسوسا، ويقوم مخرج الفيلم بالتفاعل مع الشخصيات الحقيقية والأحداث المرتبطة بموضوع الفيلم، فيتم في هذه النوعية من الأفلام تصوير مخرج الفيلم مع الشخصيات الحقيقية وفي وسط الأحداث التي يتم تصويرها ويكون بينه وبينهم صلة مباشرة، ومضمون هذه الأفلام يقوم في الأساس على أسلوب المقابلات التي تخرج منها ملاحظات وتعليقات محددة وردود فعل واستجابات الشخصيات الحقيقية التي يتم تصويرها، والنوعية الجيدة من هذه الأفلام هي التي يتم فيها السماح لهذه الشخصيات بالتعبير عن آرائهم ووجهات نظرهم، وهنا قد يضع صناع الفيلم الآراء المختلفة في عملية مقارنة بين الرأي والرأي الآخر، مما يقدم للمشاهدين نظرة متوازنة للأمور، وأحياناً يكون صانع الفيلم هو الشخصية الرئيسية على الشاشة والتي قد تقوم بوظيفة خلق الوحدة الموضوعية للفيلم وربط أجزاء الفيلم المختلفة ببعضها، وذلك على عكس الأفلام التسجيلية التي تكشف وتبين Expository Documentary حيث يقوم فيها التعليق الصوتي بهذا الدور، وأيضاً الأفلام التسجيلية القائمة على أساس الملاحظة Observational Documentary حيث تقوم أحداث الفيلم نفسها بهذا الدور بمساعدة ضئيلة من القائمين على صناعة الفيلم الذين يقومون بعملية المونتاج التي تقتصر هنا على ترتيب اللقطات والمشاهد فقط، أما بالنسبة للأفلام التسجيلية القائمة على أساس التفاعل Interactive Documentary فهناك طرق وأساليب متعددة يستطيع من خلالها القائم على صناعة الفيلم أن يتفاعل مع الشخصيات الحقيقية التي يدور حولها الفيلم، فقد يظهر القائم على صناعة الفيلم أمام الكاميرا أو على الشاشة ويقوم بتوجيه الأسئلة وإجراء المقابلات مع هذه الشخصيات، وهنا فإن كلا من صانع الفيلم والشخصية التي يتم إجراء المقابلة أو الحوار معها يتقاسمان نفس المساحة على الشاشة، ويستطيع المشاهد أن يشاهدهما أثناء عملية التفاعل التي تتم من خلال المقابلة، ولذلك فإن صانع الفيلم يقوم بدور الوسيط بين الشخصية الحقيقية التي يدور حولها الفيلم وبين

المشاهدين، أو قد يبقى صانع الفيلم خارج إطار الشاشة أو خلف الكاميرا، ولهذا فإننا قد نسمع أو لا نسمع السؤال الذي يتوجه به إلى الشخصية التي يدور حولها الفيلم، وكل ما نراه هو هذه الشخصية وهي تواجه الكاميرا مباشرة مجيبة عن هذه الأسئلة التي توجه إليها من خلف الكاميرا، وهنا فإن صانع الفيلم لا تتم رؤيته وقد يتم سماع صوته أو قد لا تتم رؤيته ولا سماع صوته من قبل المشاهدين، إلا أنه في هذه الحالة يظل صانع الفيلم يشارك الشخصية الرئيسية في نصيب من مساحة الفيلم، ويظل يلعب دور الوسيط، ولكن وجوده في هذه الحالة يكون أقل ظهوراً أو يكون بطريقة غير محسوسة، وبالتالي فإن الأفلام التسجيلية القائمة على أساس التفاعل تظهر عملية التفاعل هذه بين صناع الفيلم وشخصياته وهي تحدث على الشاشة، وذلك من خلال الفعل الخاص بجمع المعلومات بواسطة إجراء المقابلات أو الحوارات مع هذه الشخصيات، وهنا يستطيع المشاهد أن يلاحظ تأثير المقابلات والأسئلة التي يتم توجيهها إلى الشخصيات الحقيقية التي يدور حولها الفيلم التسجيلي، وذلك على عكس الأنواع السابقة من الأفلام التسجيلية فإن الأفلام القائمة على أساس التفاعل توضح للمشاهدين أساليب صناعة الفيلم وجمع المعلومات الخاصة به، ولكن يجب أن نتذكر هنا أنه بالنسبة لكل أنواع الأفلام التسجيلية يجب أن يحدث تفاعل أو تكون هناك علاقة بين صناع الفيلم والشخصيات التي يدور حولها الفيلم، ولكن هذه العلاقات القوية تكون مخفية في الأنواع الأخرى من الأفلام التسجيلية على عكس الأفلام التسجيلية القائمة على أساس التفاعل، والسؤال الأخلاقي المطروح هنا هو: هل يقوم صانع الفيلم بتوجيه المقابلات أو الحوارات التي يجريها مع هذه الشخصيات لخدمة أغراضه وأهدافه هو؟ أم أنه يقوم ببساطة باستخدام المقابلات وعملية التفاعل هذه لتوضيح جانبي الموضوع أو القضية التي يتم تناولها أو وجهات النظر المختلفة بشأنها مع عرض اللقطات التي تم تصويرها في موقع الأحداث أو اللقطات الأرشيفية والتي تشكل جميعها الأدوات الرئيسية للأفلام التسجيلية القائمة على أساس التفاعل، فيجب أن يستخدم صناع الفيلم هذه

الأدوات من أجل تقديم الموضوع من مختلف جوانبه وزواياه وتقديم وجهات النظر المختلفة بشأنه، والمهم من الناحية الأخلاقية في هذا الشأن هو كيفية إجراء القائم على صناعة الفيلم لهذه المقابلات، وكيف وإلى أي مدى يوجه القائم على صناعة الفيلم الشخصيات خلال عملية المقابلة؟ وهل يقوم صانع الفيلم بدور المحرض لكي يدفع هذه الشخصيات حتى تقول ما يريده هو ولا يعطي لها فرصة لتعبر عن وجهة نظرها الحقيقية أو رأيها في الموضوع أو القضية التي يتم تناولها؟ وكيف يتم توظيف هذه المقابلات واستخدامها في النسخة النهائية من الفيلم؟ وهل يتم عرضها بموضوعية أم يتم فقط عرض الأجزاء التي تتفق مع رأي صانع الفيلم وحذف الأجزاء الأخرى؟ أي هل يتم توظيف هذه المقابلات بطريقة موضوعية أم بطريقة مغرضة ومتحيزة لوجهة نظر معينة؟

والخلاصة: أن هذه النوعية من الأفلام تجعل وجود ودور القائم على صناعة الفيلم محسوسا ومسيطرا بينما يقوم بالتفاعل مع الأحداث والشخصيات الحقيقية التي يقوم بتصويرها ويدور حولها فيلمه، وهذا التفاعل يأخذ بطريقة أساسية شكل المقابلات التي ينتج عنها تعليقات واستجابات محددة من جانب الشخصيات التي يتم تصويرها بشأن موضوع الفيلم.

رابعا- الفيلم التسجيلي الذي يعكس ويوضح تجربة الإنتاج Reflexive Documentary:

نشأت هذه النوعية من الأفلام رغبة في جعل تقاليد المعالجة الخلاقة للواقع أكثر ظهوراً مع تحدي الانطباع الخاص بتقديم الحقائق فقط والذي تؤكد عليه الأنواع الثلاثة السابقة من الأفلام التسجيلية، ففي هذه النوعية من الأفلام يتخذ صناع الفيلم خطوة أبعد وأكبر مقارنة بالأفلام التسجيلية التفاعلية في محاولة منهم لكشف أساليب الإنتاج الخاصة بالفيلم التسجيلي للمشاهدين، متحدين التأثير الذي تتركه معظم الأفلام التسجيلية في المشاهدين بأنها تقدم الحقيقة أو تعكس الواقع فقط، فبدلاً من التركيز على الأحداث والشخصيات التي يتم تصويرها،

فإن نوعية هذه الأفلام تركز على كيفية تصوير هذه الأحداث والشخصيات، حيث إن خصائص الفيلم وسماته وعملية صنعه وإبداعه هنا هي التي تصبح موضع الاهتمام والتركيز الأكبر في هذه النوعية من الأفلام، فهذه النوعية من الأفلام لا تتظاهر بأنها تقدم شريحة من الحياة، إلا أنها تحاول أن توضح للمشاهد كيف تم بناء الفيلم، وبينما كانت الأفلام التسجيلية القائمة على أساس التفاعل تجعل وجود صانع الفيلم واضحا للجمهور، فإن الأفلام التي تعكس وتوضح تجربة الإنتاج تجعل عملية بناء وصنع الفيلم نفسه واضحة للمشاهد.

والخلاصة: أن هذه النوعية من الأفلام تحاول أن توضح للمشاهد تقاليد وأساليب الإنتاج التسجيلي وعملية صنع الفيلم ذاتها بدلاً من تركيزها على الأحداث والشخصيات التي يدور حولها الفيلم، فتركز هذه النوعية من الأفلام على الأسلوب والكيفية التي من خلالهما تم تصوير هذه الأحداث والشخصيات، فهذه النوعية من الأفلام تتحدى الخاصية أو السمة الرئيسية للإنتاج التسجيلي والمتعلقة بقدرته على تصوير ونقل الواقع والحقيقة.

خامسا- الفيلم التسجيلي الاستعراضي أو الأدائي Performative Documentary:

وظهرت هذه النوعية من الأفلام في الثمانينيات والتسعينيات مركزة على الجوانب الذاتية في عرض الموضوعات، وحدود أو نقائص أو عيوب هذه النوعية من الأفلام التسجيلية تتمثل في تركيزها على الأسلوب أو التقنيات الإنتاجية ومبالغتها في التركيز على جماليات وفنيات الفيلم وأساليب التعبير على حساب الموضوع أو المضمون ذاته، فهذه النوعية من الأفلام تجذب الانتباه بعيداً عن العالم وفي اتجاه الأساليب والأبعاد التعبيرية الخاصة بالفيلم، وذلك لأنه في هذه النوعية من الأفلام يتم تهميش المرجعية الخاصة بالعالم والحقائق والوقائع، ويتم التركيز على الأبعاد الشعرية في اللغة المستخدمة والجوانب الفنية والجمالية الخاصة بالصورة أو التعبير من خلال الصورة، فهذه النوعية من الأفلام لا تقوم بنقل العالم بأحداثه وشخصياته الحقيقية كما تفعل بقية أنواع

الأفلام التسجيلية سابقة الذكر، ولكنها تهدف إلى تقديم هذا العالم بطريقة غير مباشرة، فمثل هذه النوعية من الأفلام ينتج عن مشاهدتها شعور أو حالة مزاجية أو جو معين مشابه لذلك الذي ينتج عن مشاهدة الأفلام الروائية، فهي تهدف إلى تقديم موضوعاتها بأسلوب ذاتي شخصي معبر فني مثير وعميق، والنتيجة أنه يتم تقديم الموضوع من خلال هذه النوعية من الأفلام بأسلوب حيوي يشجع المشاهد على الشعور بخبرات معينة ويعمق إحساسه بها، ولكن في هذه الحالة يجب أن نتساءل: هل تقديم الموضوعات بهذه الطريقة أو الأسلوب أدى إلى تشويهها أو تحريفها؟

والخلاصة: أن هذه النوعية من الأفلام تجذب الانتباه بعيداً عن العالم وتوجهه نحو الأبعاد التعبيرية (الفنية والجمالية) للفيلم، وبالتالي يتم تهميش المرجعيات التي تربط موضوع الفيلم بالعالم الحقيقي أو الواقعي ويتم التركيز على الأبعاد الشعرية والتعبيرية للفيلم في المقابل.

ونشير في النهاية إلى بعض التصنيفات التي قام بها نقاد الفن السينمائي ومؤرخوه والذين قسموا الأفلام التسجيلية إلى نوعيات مختلفة تتنوع حسب موضوع الفيلم والرسالة التي يتضمنها، وأهم هذه الأنواع هى:

- الأفلام العلمية والتعليمية.
- الأفلام الثقافية العامة.
- أفلام الإرشاد الصحي والطبى.
- أفلام الإرشاد الزراعى.
- أفلام الإعلام والدعاية السياسية والاقتصادية.

[ويجب التفرقة بين نوعية هذه الأفلام التي تتميز بخصائص فنية تختلف عن خصائص الأفلام الإخبارية التي تصور الشخصيات والوقائع والأحداث الجارية حتى ولو كانت ذات صبغة إعلامية... كما تختلف أيضاً

عن خصائص الأفلام الدعائية وأفلام الإعلانات التجارية].

- الأفلام السياحية.
- أفلام الفنانين التشكيليين والمعارض الفنية والمتاحف.
- أفلام الآثار القديمة.
- الأفلام التي تصور مظاهر الحياة الحديثة سواء في المدن أو الريف أو المناطق الرعوية.
- أفلام الفولكلور التي تصور الفنون أو الأنشطة الحرفية المتميزة.
- أفلام الأنثروبولوجي التي تصور البيئة والحياة الاجتماعية للقبائل والأجناس البشرية.
- الأفلام العلمية العامة التي تصور مظاهر الطبيعة في الكرة الأرضية وكافة الظواهر الجيولوجية والمناخية في البر والبحر والسماء.
- الأفلام التي تصور حياة الحيوانات والطيور والحشرات في بيئاتها الطبيعية في مختلف أنحاء العالم.

وبعد أن أشرنا إلى بعض أهم أشكال الإنتاج التسجيلي ومستوياته وخصائصه نختتم هذا الفصل بإشارة سريعة إلى الاستخدامات المختلفة والمتعددة للفيلم التسجيلي.

الاستخدامات المتعددة للفيلم التسجيلي:

يستخدم الفيلم التسجيلي في عدد من المجالات، ويؤدي عدداً من الوظائف المختلفة في هذه المجالات، ففيما يتعلق بالفيلم التسجيلي غير الروائي فإنه يستطيع أن يؤدي دوراً هاماً في مجال الإعلام والثقافة والتوثيق والدعاية وبرامج العلاقات العامة على المستويين المحلي والخارجي معاً، من خلال ما يقدمه من معالجة لموضوعات بعينها تساعد في تكوين صور ذهنية معينة لدى المشاهد، ونعرض فيما يلي لبعض مجالات ووظائف الفيلم التسجيلي:

١- **الإعلام:** بمعنى تقديم المعلومات الدقيقة من خلال مراقبة الأحداث والتعليق عليها وتوفير المعلومات اللازمة لإشاعة الفهم بين المشاهدين، والتعريف بالبيئة المحيطة والتنبيه إلى الأخطار التي تهدد المجتمع.

٢- **الدعاية:** وفي هذا المجال يقوم الفيلم التسجيلى على المستوى الداخلي بدور هام في تجسيد دور الحكومة ومنجزاتها وبيان خططها وأهدافها، ومن ثم تكوين رأي عام مؤيد ومتعاطف مع الخطط والأهداف والمشروعات، أما على المستوى الخارجي، فتستخدم الأفلام التسجيلية استخداماً فعالاً في الدعاية السياحية والاقتصادية والسياسية.

٣- **التعليم:** وقد استخدمت الأفلام التسجيلية استخداماً فعالاً في هذا المجال خاصة مع استثمار التقدم الكبير في حرفية التصوير السينمائي، والذي أمكن بموجبها إنتاج الحركة البطيئة أو السريعة على الشاشة، حيث أمكن بذلك التحكم في الزمن الخاص بالفيلم، وقد استخدمت الأفلام الوثائقية كوسائل إيضاح في فصول الدراسة، وفي تعليم المهارات الفنية في مجالات الصناعة، كما استخدمت في الأغراض التعليمية في الجامعات، فضلاً عن نقل المعارف بشكل عام وأغراض التدريب المختلفة.

٤- **التسجيل والتوثيق:** ومن هذه المهمة أو المسئولية استمد هذا النوع من الأفلام صفته، وهي تسجيل الأحداث والوقائع كما جرت، لتصبح وثيقة تاريخية تسجل مولد الحدث وتساهم في نقل التجارب والخبرات وصنع التراث والمحافظة على التاريخ وتوثيقه.

فيؤدي الفيلم التسجيلي دوراً هاماً في مختلف الميادين لتحقيق عدة أهداف مما دعا كثيرا من الجهات والمؤسسات إلى استخدامه لتحقيق أهدافها على مستوى الجمهور الداخلي أو الخارجي، ونذكر في ذلك الصدد بعض النماذج:

أولاً- على المستوى الداخلى:

يستطيع الفيلم التسجيلي أن يساهم في:

١- محاولة التأكيد على الجوانب الإيجابية السوية في الشخصية القومية وإبرازها مما يدعم شعور الانتماء ويؤكده لدى كل مواطن.

٢- محاولة التعريف والربط بين أفراد المجتمع الواحد على اختلاف مواقعهم الإنتاجية والبيئية، وعلى اختلاف الجنس رجالاً ونساءً، مما يخلق نظرة الاحترام والتقدير لكل عمل، ويدعم التعاون المشترك بين أفراد المجتمع الواحد.

٣- محاولة إبراز النماذج المشرفة في مختلف المجالات والأنشطة حتى يصيروا قدوة لغيرهم ومثلاً يحتذى به.

وهناك مجموعة من الأفلام التي قدمت صورة متفائلة تعكس إقبال الإنسان المصري (عامل حرفي، مهندس، طبيب، موظف...) على المشاركة في إعادة تعمير البلاد والنهوض بالمجتمع المصري في كافة المجالات، ونذكر من هذه الأفلام على سبيل المثال:

فيلم الحمراوين مدينة المستقبل (١٩٧٢): سيناريو وإخراج فؤاد فيظ الله، إنتاج التليفزيون، مدته ٢٥ دقيقة، ويصور جهود العمال والمهندسين المصريين في عملية البناء والتعمير.

فيلم النيل أرزاق (١٩٧٢): سيناريو وحوار هاشم النحاس، إنتاج المركز القومي للأفلام التسجيلية، مدته ١٠ دقائق، ويصور الكفاح اليومي للإنسان البسيط من أجل لقمة العيش.

فيلم نزرع المداخن نحصد العدو (١٩٧٤): سيناريو وإخراج صلاح التهامي، إنتاج المركز القومي للأفلام التسجيلية، مدته ١٧ دقيقة، ويصور جهود العاملين المصريين في مجمع الحديد والصلب، مؤكداً على مهارة العامل المصري واستيعابه لأحدث الآلات والمعدات وأساليب الإنتاج.

فيلم رجل تحت الشمس (١٩٧٤): سيناريو وإخراج عبد الهادي طه، إنتاج التليفزيون، مدته ٢٠ دقيقة، ويصور جهود العاملين المصريين في مجال

شحن البضائع وتفريغها بالميناء مؤكداً على قوة تحمل المصري.

فيلم تحية لعرق الرجال (١٩٧٧): سيناريو وإخراج صلاح التهامي، إنتاج المركز القومي للأفلام التسجيلية، مدته ١٨ دقيقة، ويصور الإنسان المصري وكيف يمارس عمله في مجمع الألمونيوم بجد ونشاط دون كلل.

وفي المقابل كانت هناك مجموعة من الأفلام التسجيلية تقدم صورا لمعاناة الإنسان المصري في حياته اليومية من خلال صور للكادحين الذين يعانون من الفقر والاستغلال مثل:

فيلم الترحيلة (١٩٧٢): سيناريو وإخراج إبراهيم الموجي، إنتاج المركز القومي للأفلام التسجيلية، مدته ٤ دقائق، ويصور جانباً من حياة عمال التراحيل وما يعانونه من مشكلات.

فيلم حصان الطين (١٩٧١): سيناريو وإخراج عطيات الأبنودي، إنتاج جمعية الفيلم بالقاهرة، مدته ١٠ دقائق، ويصور هموم الإنسان المصري في سبيل حصوله على الرزق اليومي.

وقد فتح تعريف **جون جريرسون John Grierson** للفيلم التسجيلي "المعالجة الخلاقة للواقع " بكل ما في هذا الواقع من أحداث ومشكلات وقضايا وأماكن وأجناس وأشخاص مجالاً واسعاً أمام التسجيليين في كل مجتمع كي يصوغوا ذلك الواقع بشكل فني مؤثر لا يقتصر على مجرد نقل الواقع وتصويره حرفياً أو نسخه بمعنى أدق، بل تقديم الواقع بما يؤدى عند عرضه على الشاشة إلى نتائج محددة وإحداث تأثير مقصود بالنسبة للمشاهد المستهدف، مما يلقى على الفنان التسجيلي في مختلف مواقعه من العملية الإنتاجية للفيلم التسجيلي مسئوليات جساما نحو ضرورة تصوير الشخصية القومية والأنشطة المختلفة لأفراد مجتمعه والاهتمام بالبيئات المختلفة داخل المجتمع الواحد "حضر، ريف، صحراء... " بما يحقق مسئوليات السينما التسجيلية كوسيلة للاتصال لها دورها في مجال الإعلام والتثقيف والدعاية والتوثيق.

مما يؤيد الرأي الخاص بضرورة ربط الإنتاج الفيلمي التسجيلي لكل دولة بواقعها وتطور ظروفها وطبيعة عاداتها وتقاليدها الخاصة ونوعيات أنشطة سكانها وخصائص مواطنيها، بحيث تعمل السينما التسجيلية من منطلق أن الفيلم التسجيلي رسالة وفن وعلم مختلفة في ذلك عن السينما الروائية التجارية التي يمثل الجانب الاقتصادي فيها أهمية بالغة للمنتج ولتطورها كصناعة.

ولعل من أهم مساهمات الفيلم التسجيلي على **المستوى الداخلي** ما يلي:

١- المساهمة في حل المشكلات التي تواجه التنمية:

حيث يمكن استخدام الفيلم التسجيلي - بنجاح كبير - للمساهمة في مواجهة بعض المشكلات والقضايا التي يتعرض لها المجتمع وتعوق برامج التنمية إما عن طريق التحدث عن هذه المشكلات - لإدراجها في أجندة الاهتمام الرسمي أو الأهلي- لتوعية الناس بمشكلاتهم أو الحد منها (أو ما يطلق عليه الإعلام الوقائي أحياناً أو الإعلام العلاجي أحياناً أخرى)، أو بطرح الأساليب لحل هذه المشكلات عن طريق تقديم وجهات النظر أو بعض الاقتراحات الخاصة بالمشكلة التي يقدمها الفيلم وتجارب الشعوب الأخرى، ومن الأجدر بنا أن نستخدم هذا النوع من الأفلام التي تحقق هذا الغرض في الدول النامية التي تواجه العديد من المشكلات والمصاعب والتي في أمسِّ الحاجة لتكثيف كافة الجهود لحل تلك المشكلات، فعلى سبيل المثال يمكن استخدام الفيلم التسجيلي للمساهمة في مواجهة بعض المشكلات مثل: الانفجار والتكدس السكاني ومكافحة الأمية والتغلب على العادات الصحية السيئة... وغير ذلك من المشكلات.

٢- التسجيل التاريخي:

يستطيع الفيلم التسجيلي أن يسجل كافة الأحداث والوقائع التي نعتبرها وثائق تاريخية هامة بمرور الزمن، ووظيفة التسجيل التاريخي هذه تفيد في الربط بين الماضي والحاضر وفي الربط بين الأجيال المختلفة عن طريق نقل

التراث، وهذا يساعد في عمليات التنشئة الاجتماعية.

ونورد فيما يلي نماذج من الأفلام التي قدمت صورة للإنسان المصري كزعيم أو فنان أو أديب، ومن أهمها **مجموعة الأفلام التي تناولت شخصية الرئيس الراحل جمال عبد الناصر بعد وفاته؛ ومنها:**

فيلم دموع السلام (١٩٧٠): سيناريو وإخراج سعيد مرزوق، إنتاج التليفزيون، مدته ١٠ دقائق.

فيلم دقيقة حداد (١٩٧٠): سيناريو وإخراج محمد سعيد، إنتاج المركز القومي للأفلام التسجيلية، مدته دقيقة.

فيلم القائد عبد الناصر (١٩٧١): سيناريو وإخراج نبيه البيه، إنتاج إدارة الشئون المعنوية بالقوات المسلحة، مدته ١٧ دقيقة.

ومجموعة أفلام تناولت الفنان المصري والمفكر والأديب منها:

فيلم المرأة في رسوم الفنانين (١٩٧٠): سيناريو وإخراج منى مجاهد، إنتاج المركز القومي للأفلام التسجيلية، مدته ٣٦ دقيقة، ويصور المرأة من خلال أعمال مجموعة من الفنانين التشكيليين.

فيلم العبد لله والناس (١٩٧٣): سيناريو وإخراج محمد فاضل، إنتاج آرت سنتر، مدته ٦٢ دقيقة، ويصور شخصية الفنان التشكيلي حسين بيكار وأنشطته المتعددة.

فيلم سيد درويش (١٩٧٤): سيناريو وإخراج مراد الخولي، إنتاج التليفزيون، مدته ٢٧ دقيقة، ويصور شخصية الفنان سيد درويش ويقدم نماذج من أعماله الخالدة.

فيلم رحلة خلود (١٩٧٥): سيناريو وإخراج خليل شوقي، إنتاج هيئة السينما مدته ٥٠ دقيقة، ويصور حياة الفنانة أم كلثوم منذ طفولتها وحتى توديع الشعب لها يوم تشييع جنازتها.

فيلم توفيق الحكيم عصفور من الشرق (١٩٧٦): سيناريو وإخراج أحمد راشد، إنتاج المركز القومي للأفلام التسجيلية، مدته ٣٥ دقيقة، ويصور حياة الأديب توفيق الحكيم، وكتاباته ومؤلفاته ومكانته في العالم العربي والأجنبي.

فيلم وتقول يا ليل (١٩٧٨): سيناريو وإخراج ماهر السيسي، إنتاج الثقافة الجماهيرية، مدته ٢٣ دقيقة، يصور الفنان الشعبي زكريا الحجاوي وجهوده في نقل التراث الشعبي.

فيلم عزف بالألوان (١٩٧٩): سيناريو وإخراج فريال كامل، إنتاج المركز القومي للأفلام التسجيلية، مدته ١٨ دقيقة، ويصور شخصية الفنان حسين بيكار ودوره في إثراء الحياة الثقافية والفنية من خلال أعماله وأنشطته المتعددة.

ومن الملاحظ أن السينما التسجيلية المصرية أدت دوراً هاماً في حفظ التاريخ المصري المعاصر، فقد تناول العديد من الأفلام **موضوعات المقاومة الشعبية** ضد الحملة الفرنسية والكفاح الوطني ضد الاحتلال البريطاني.

وعن العدوان الثلاثي على مصر سنة ١٩٥٦ أخرج رائد السينما التسجيلية سعد نديم واحداً من أهم الأفلام التسجيلية وهو فيلم **"فليشهد العالم"** الذي عرض في الأمم المتحدة والبلاد الصديقة، وساهم في تعبئة الرأى العام العالمي الذي أدان العدوان.

ونورد فيما يلي **نماذج من الأفلام التي قدمت صورة للإنسان المصري كمقاتل** سواء من موقعه كأحد أفراد القوات المسلحة بفروعها المختلفة أو كفرد من أفراد الشعب:

فيلم لن نموت مرتين (١٩٧٠): سيناريو وإخراج فؤاد التهامي، إنتاج المؤسسة المصرية العامة للسينما، مدته ١٠ دقائق، يصور روح المقاومة لدى أفراد الشعب أثناء الاشتباكات العسكرية في مدن القناة.

فيلم شهب السماء (١٩٧١): سيناريو وإخراج نبيل البيه، إنتاج الشئون المعنوية للقوات المسلحة، مدته ١٠ دقائق، يصور رجال القوات الجوية وما

يتصفون به من شجاعة واستيعاب لتكنولوجيا العصر.

فيلم الطريق إلى النصر (١٩٧٢): إخراج سعيد مرزوق، سيناريو كمال الملاخ، إنتاج التليفزيون، مدته ١٠ دقائق، ويصور حياة أحد الجنود الرابضين على خط النار بالضفة الغربية للقناة.

فيلم العبور (١٩٧٣): سيناريو وإخراج أنور الشافعي، إنتاج الهيئة العامة للاستعلامات، مدته ٥ دقائق، يصور الروح القتالية لأفراد القوات المسلحة المصرية ومدى شجاعة الجندي وتصميمه على تحقيق النصر لبلاده وعبور القناة.

فيلم أغلى من الحياة (١٩٧٤): سيناريو وإخراج سعدية غنيم، إنتاج التليفزيون، مدته ١٠ دقائق، ويصور مشاعر الجندي المصري على خط النار ومشاعر الأم تجاه ابنها ووطنها.

فيلم وتحطمت الأسطورة (١٩٧٥): سيناريو وإخراج خليل شوقي، إنتاج هيئة السينما، مدته ١٨ دقيقة، ويصور بسالة الجندي المصري وما يتصف به من شجاعة وقوة واستعداد للتضحية بالروح في سبيل النصر.

فيلم أيام لا تنسى (١٩٧٦): سيناريو وإخراج نبيه البيه، إنتاج الشئون المعنوية للقوات المسلحة، مدته ٣٠ دقيقة، ويصور الجيش المصري البطل وعبوره لقناة السويس وتحطيم أسطورة خط بارليف، مؤكداً على شجاعة المقاتل المصري واعتزازه بأرضه.

كما كانت هناك مجموعة من الأفلام التسجيلية التي اهتمت بتقديم **صورة الإنسان المصري القديم أو أفلام حفظ التراث وتسجيل التاريخ**، والتي تساهم في ربط الأجيال بعضها ببعض، وتدعيم روح الانتماء للوطن، وتعطي للشباب والأطفال بصفة خاصة نماذج يحتذى بها، إلى جانب أهميتها في الإعلام الخارجي والدعاية السياحية، ومن أمثلة هذه الأفلام التي تقدم صورة للإنسان المصري القديم:

فيلم أبو الهول يتكلم (١٩٧٠): سيناريو وإخراج د. جمال سامي، مدته ٢٣ دقيقة، ويصور عظمة القدماء المصريين.

فيلم الجميلة القادمة نفرتيتي (١٩٧٠): سيناريو وإخراج سعدية غنيم، إنتاج التليفزيون، مدته ١٠ دقائق، ويصور حياة الملكة الجميلة نفرتيتي زوجة إخناتون أول من بشر بالتوحيد وما عانته بعد وفاته على يد الكهنة.

فيلم توت عنخ آمون (١٩٧١): سيناريو وإخراج سعدية غنيم، إنتاج التليفزيون، مدته ٢٠ دقيقة، ويصور حياة توت عنخ آمون وفترة توليه العرش.

فيلم أمنحتب (١٩٧٢): سيناريو وإخراج أحمد فؤاد درويش، إنتاج فرعون فيلم، مدته ١٣ دقيقة، ويصور الفراعنة وممارستهم للعديد من الألعاب الرياضية التي يمارسها الإنسان المعاصر حالياً.

فيلم حتشبسوت (١٩٧٦): سيناريو وإخراج سعدية غنيم، إنتاج التليفزيون، مدته ٣٠ دقيقة، ويصور حياة الملكة التي خلفت أباها في حكم البلاد.

فيلم بناءون إلى الأبد (١٩٧٩): سيناريو وإخراج واصف عزيز، إنتاج الهيئة العامة للاستعلامات، مدته ٢٠ دقيقة، ويصور مهارة المصريين منذ القدم في عمليات البناء.

٣- إعلام الجماهير بالمنجزات:

من أهم أهداف الأفلام التسجيلية إعلام الجماهير بالمنجزات التي تتم في مختلف الميادين عن طريق إعطاء المعلومات الموضوعية للناس وتزويدهم بالأخبار وتقديم التفسيرات المناسبة، وبهذه الطريقة يتمكن الفيلم التسجيلي من عرض نشاط المجتمع على الأفراد، ويستطيع أن يساعدهم على تكوين رأى عام يؤيد المشروعات التي تقوم بها الدولة سواء كانت مشروعات اجتماعية أو اقتصادية، فالفيلم التسجيلي يعتبر من أقدر الوسائط السينمائية على إبراز معالم التطور والنهضة في مختلف المجالات بما يضاعف من الأمل في المستقبل وجذب الشركاء لتحمل مسئولية التنمية.

٤- تدعيم القيم التي تخدم التنمية:

يستطيع الفيلم التسجيلي أن يقوم بدور هام في المجالات المختلفة للتنمية عن طريق إكساب الناس القيم التي تدعم عمليات التنمية، فالفيلم التسجيلي يستطيع أن يقدم معاونات إيجابية فعالة في مجالات تعليم المهارات، وفي مجال الإرشاد الزراعي، وفي التوعية الصحية، وفي مجال التعليم، فالفيلم يستطيع أن يركز انتباه الناس على القضايا التنموية المختلفة، كما أنه يستطيع أن يلعب دوراً هاماً في التأثير الذي يقود إلى الابتكار أو الاختراع وتحضر المجتمع.

ونستعرض الآن **دور الفيلم التسجيلي**- في كل مجال من المجالات السابقة **- من أجل تدعيم القيم التنموية** على النحو التالي:

(أ) الفيلم التسجيلي وتعليم المهارات: في استطاعة الفيلم التسجيلي أن يعلم الناس المهارات المختلفة بسهولة؛ وذلك لأن الفيلم وسيلة تعتمد على الصورة المتحركة أساساً، ومع فعالية الفيلم التسجيلي ودوره في تعليم المهارات الضرورية يمكن القول بأنه يزيد من حجم وفعالية ومشاركة الناس في عمليات التنمية.

(ب) الفيلم التسجيلي والإرشاد والتوجيه: يمكن للفيلم التسجيلي أن يساهم كثيراً في مجال الإرشاد والتوجيه في عدة مجالات مثل: الزراعة والصحة العامة وخاصة في المجتمعات الريفية التي هي في حاجة ماسة إلى مثل هذه الإرشادات، ويستطيع الفيلم التسجيلي أيضاً أن يلعب دوراً هاماً في مجال تنظيم الأسرة عن طريق التوعية بالحد من الكثافة السكانية وخاصة في البلدان النامية، فنتيجة لارتفاع نسبة الأمية والتخلف الثقافي يعتبر الفيلم من أعظم الوسائل تعليماً وترشيداً لعملية تنظيم الأسرة.

(ج) الفيلم التسجيلي والتعليم: إن الفيلم التسجيلي يستطيع أن يلعب دوراً هاماً في مجال التعليم، وحيث إن النهوض بالتعليم يعتبر من أهم أهداف التنمية، فالدول النامية تسعى دائما إلى نشره، وهنا يبرز دور الفيلم

التسجيلي الموظف لخدمة التعليم أو ما اصطلح على تسميته بالفيلم التعليمي، فالفيلم التعليمي يستطيع أن يقوم بدور المعاون للمدرس في توضيح المواد الدراسية بطريقة جذابة ومشوقة تساعد الطالب على فهم الدروس، ومن ثم يسهل عليه استيعابها، كذلك يستطيع الفيلم التعليمي أن يساهم في تدريب المدرسين لرفع كفاءتهم التربوية وتعميق معلوماتهم التخصصية، كما يمكن الاستفادة من الأفلام التسجيلية واستغلالها في مجال محو الأمية.

٥- تربية الذوق والإحساس بالجمال:

من أهم أهداف الدور الذي يقوم به الفيلم التسجيلي نشر الوعي الفني وتذوق الفنون، وذلك عن طريق تناول الفنون المختلفة بالدراسة والتحليل، وتقديم حياة الفنانين المشهورين وأعمالهم الفنية، وبذلك يساعد الفيلم التسجيلي على تنمية الذوق الفني وتهذيب النفس.

٦- عرض وجه مصر في الخارج:

يمكن أن يقوم الفيلم التسجيلي بدور فعال ومؤثر في عرض وجه مصر في الخارج وذلك عن طريق إرسال وعرض الأفلام التسجيلية في الخارج، تلك الأفلام التي تبرز الإنجازات التي حققتها مصر في مختلف المجالات، وذلك من خلال المعارض الدولية أو من خلال القنوات التليفزيونية أو من خلال السفارات والمكاتب الثقافية والإعلامية المصرية في الخارج أيضاً، وبذلك يستطيع الفيلم التسجيلي أن يقوم بدور هام في مجال العلاقات الدولية وفي تكوين الصورة الذهنية الإيجابية عن مصر: ماضيها وحاضرها ومستقبلها؛ ففي مقدوره أن ينقل من بلد إلى آخر أوجه حضارة هذا البلد وأصول تاريخه وتقاليد مجتمعه ومدى تقدمه الصناعي والزراعي والثقافي وقدراته الإنتاجية ومناظره الطبيعية ومعالمه السياحية ومجالات فنونه المختلفة.

وهنا يبرز **دور الفيلم التسجيلي في مجال الإعلام الدولي**، وذلك من منطلق ما لهذه الوظيفة للفيلم التسجيلي من أهمية قصوى على مستوى التوجه

السياسي الخارجي للدولة وصولاً إلى الرأى العام العالمي والتأثير فيه لكسب الأنصار أو للتنشيط السياحي والاقتصادي.

ثانيا- على المستوى الدولى:

بصفة عامة تتمثل أهم أدوار الفيلم التسجيلي على المستوى الخارجي فيما يتعلق بتكوين الصور الذهنية للشعوب والأمم في:

١- محاولة تغيير الصورة السيئة المنطبعة لدى شعب أو مجموعة شعوب عن شعب معين بحيث تتحول الصورة السيئة إلى صورة إيجابية سوية تدفع إلى خلق فرصة أكبر للتعاون والتعاطف والتفاهم الدولي، والمجتمع الإنساني في أشد الحاجة إليه مع ظروف التوتر التي يعيشها العالم الآن.

٢- محاولة العمل على استمرارية الصورة الإيجابية السوية المنطبعة عن شعب معين لدى شعب آخر أو مجموعة شعوب لضمان استمرارية مواقف التأييد وروح التعاطف ومشاعر الأخوة والصداقة والاحترام والتقدير المتبادل وفرص التعاون المشترك.

ولا جدال في أن الصورة المنطبعة التي يحملها شعب لشعب آخر لها دور أساسي في سلوك هذا الشعب وربما حكومته أيضاً إزاء الشعب الآخر، فهي تدخل في تحديد تفسيرات المواطنين لتصرفات الشعوب الأخرى وتحدد ردود أفعالهم إزاء هذه التصرفات واتخاذهم للقرارات أو المواقف المؤيدة أو غير المؤيدة لهذا الشعب وقضاياه.

وفيما يلي **نماذج لبعض الأفلام التسجيلية التي تعكس مشاعر الصداقة والتعاون والمحبة بين الشعب المصري وغيره من الشعوب المحبة للسلام،** فمن الأفلام التسجيلية المصرية التي قدمت الإنسان المصري متعاوناً مع غيره من الشعوب العربية نذكر:

فيلم مصر تشارك الجزائر احتفالها بعيد الاستقلال (١٩٧٢): سيناريو وإخراج عبد الحميد عبد الرحيم، إنتاج الهيئة العامة للاستعلامات، مدته ١٠ دقائق، ويصور مشاركة الشعب والحكومة المصرية للجزائر احتفالها بعيد الاستقلال.

فيلم رسالة من ليبيا (١٩٧٣): سيناريو وإخراج محمود سامي عطا الله، ويبرز دور الإنسان المصري في مساندة ليبيا في تنفيذ عدد من مشاريعها مؤكداً على الخبرة المصرية وأهميتها.

فيلم مصر والسودان على طريق التكامل (١٩٧٧): سيناريو وإخراج محمود سامي عطا الله، إنتاج التليفزيون المصري، ويوضح الروابط المتينة بين الشعبين على امتداد التاريخ.

فيلم رحلة سلام (١٩٧٣): سيناريو وإخراج أحمد راشد، إنتاج المركز القومي للأفلام التسجيلية، مدته ٢٠ دقيقة، ويصور مشاركة الشباب المصري لشباب العالم في مهرجان برلين الشرقية.

وكما يتضح من خلال النماذج التي أوردناها في هذا الفصل للأفلام التسجيلية المصرية، نرى أن الفيلم التسجيلي المصري ألقى الضوء على الإنسان المصري القديم والمعاصر والصفات المميزة لشخصيته في مواقع متعددة كعامل وكمهندس وكطبيب وكعضو منتج من أجل رفاهية وتقدم مجتمعه وسعادة أسرته وقت السلم، وكمحارب ومدافع عن سلامة أراضيه وقت الحرب، وكزعيم أو فنان أو أديب له دوره الحيوي على درجة من التخصص في تسيير حركة المجتمع، وركزت أغلب الأفلام التسجيلية المصرية على إبراز صفات الشجاعة والتضحية والمثابرة والقوة والإخلاص في أداء الواجب لدى الإنسان المصري ومعرفته بواجباته تجاه أسرته وتجاه مجتمعه مصر ووطنه العربي كله مدافعاً عنه ومشاركاً في مشاريع البناء والتعمير والنهوض به. وقد اهتم عدد قليل من هذه الأفلام بإبراز المعاناة التي تعاني منها بعض الفئات المطحونة وما تلاقيه من ظلم.

غير أن السينما التسجيلية المصرية ما زال عليها الكثير خاصة تجاه الإنسان في بيئة الصحراء والإنسان في بيئة الريف، إذ عليها مسئولية تصوير الإنسان المصري في كل مكان من أرض المجتمع المصري (حضر، ريف، صحراء...)، وكما قال **المخرج سعد نديم:** إنه يجب أن تنبع أفلامنا أكثر وأكثر من واقعنا من ريفنا ومصانعنا، وأن تصل بانتظام إلى فلاحينا وعمالنا، وعلى السينما التسجيلية أن تعطي مزيداً من الاهتمام للمرأة المصرية لتحسين مكانة المرأة وصورتها لدى المشاهد خاصة بعدما فعلته بها السينما الروائية التجارية، بالإضافة إلى ضرورة الاهتمام بالطفل المصري، فالمجتمع هو نتاج الرجل والمرأة والطفل والشاب والشيخ...، وكلها فئات مهمة في المجتمع يجب أن توليها السينما التسجيلية اهتماما متوازنا.

أسئلة على الفصل السابع

[؟]

س١: اذكر مع الشرح تقسيم جريرسون للإنتاج السينمائي التسجيلي .

س٢: ناقش تقسيم برسام لأنواع وأشكال الإنتاج التسجيلي.

س٣: ما هي أنواع الأفلام التسجيلية المنتجة سينمائياً أو تليفزيونياً كما حددها سبوتزوود في كتابه " الفيلم وأصوله الفنية " ؟

س٤: ما هي أسس الفيلم التسجيلي الإخباري أو الجريدة السينمائية؟

س٥: تحدث عن المجلة السينمائية Cine magazine.

س٦: اذكر ما تعرفه عن أفلام المعرفة.

س٧: ما هي أسس الفيلم التسجيلي العلمي Scientific Film ؟

س٨: اذكر ما تعرفه عن أفلام التدريب Training Film.

س٩: تحدث بإيجاز عن أسس الفيلم الإرشادي.

س١٠: اذكر ما تعرفه عن الأفلام الدعائية Propaganda Film.

س١١: ما هي الصفات العامة التي ينبغي توافرها في أي شكل تسجيلي؟

س١٢: اذكر مراحل العمل في النص الخاص بالبرنامج التسجيلي.

س١٣: ما هي أسس الدراما التسجيلية Docudrama ؟

س١٤: تحدث عن خصائص الفيلم التسجيلي الدرامي.

س١٥: ناقش تصنيفات أشكال الإنتاج التسجيلي وفقاً للمدى الذي يتدخل من خلاله القائمون على صناعة الفيلم في عملية تصوير الواقع وتقديمه بطريقة خلاقة على الشاشة.

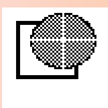
س١٦: اذكر تقسيمات كورنر Corner للغة البصرية واللغة الصوتية في مجال الإنتاج التسجيلي.

س١٧: اذكر تقسيمات كورنر Corner للغة السمعية أو الصوتية في مجال الإنتاج التسجيلي.

س١٨: تحدث عن تقسيم بيل نيكولس Bill Nichols لأشكال الإنتاج التسجيلي غير الروائي.

س١٩: ما هي الاستخدامات المتعددة للفيلم التسجيلي؟

س٢٠: ما هي الأدوار التي يقوم بها الفيلم التسجيلي على المستويين الداخلي والخارجي؟



الفصل الثامن

خطوات إنتاج الفيلم التسجيلى

الأهــداف:

بعد دراسة هذا الفصل، يجب أن يكون الدارس قادراً على أن:

- يتعرف أهم مراحل أو خطوات إنتاج الأفلام التسجيلية.
- يتعرف مرحلة جمع المعلومات باعتبارها من مراحل إنتاج الأفلام التسجيلية .
- يتعرف أسس كتابة النص للأفلام التسجيلية.
- يتعرف أسس كتابة التعليق للأفلام التسجيلية.
- يتعرف وظائف التعليق في الأفلام التسجيلية.
- يتعرف خصائص التعليق في الأفلام التسجيلية.
- يتعرف سيناريو الفيلم التسجيلي وخطوات إعداده.
- يتعرف نوعيات السيناريو في الفيلم التسجيلي.
- يتعرف خطوات إعداد سيناريو الفيلم التسجيلي.
- يتعرف دور المخرج التسجيلي ووظيفته.
- يتعرف مرحلة التصوير باعتبارها من مراحل إنتاج الأفلام التسجيلية .
- يتعرف أسس استخدام الصوت للتعبير الفني في الفيلم التسجيلي.
- يتعرف مرحلة المونتاج باعتبارها من مراحل إنتاج الأفلام التسجيلية.

العناصر:

- أهم مراحل أو خطوات إنتاج الأفلام التسجيلية.
- مرحلة جمع المعلومات.
- أسس كتابة النص للأفلام التسجيلية.
- أسس كتابة التعليق للأفلام التسجيلية.
- وظائف التعليق في الأفلام التسجيلية.
- خصائص التعليق في الأفلام التسجيلية.
- سيناريو الفيلم التسجيلي وخطوات إعداده.
- نوعيات السيناريو في الفيلم التسجيلي.
- خطوات إعداد سيناريو الفيلم التسجيلي.
- دور المخرج التسجيلي ووظيفته.
- مرحلة التصوير.
- أسس استخدام الصوت للتعبير الفني في الفيلم التسجيلي.
- مرحلة المونتاج.

المفاهيم المتضمنة:

- كروت العناوين Title Cards .
- إعداد المعالجة The Preparation of Treatment.
- البحث والدراسة Carrying out of Research.
- كتابة السيناريو التنفيذي The Writing of Shooting Script.
- المونتاج Editing – Montage.

- مونتاج الفيلم Film Editing.
- مونتاج ما بعد الإنتاج Post Production Editing.
- حرفية المونتاج The Technique of The Editing.
- نسخة المواد المصورة بالبوزتيف Positive material.
- نسخة النيجاتيف الأصلية Original negative.
- جهاز التزامن (السنكرونيزر) Synchronizer.
- جهاز المفيولا Moviola.
- نسخة مبدئية Rough cut.
- نسخة نهائية Fine cut.
- المؤثرات البصرية Optical effects.
- حرفة المونتاج The craft of the editing.
- فن المونتاج The Art of the editing.

تمهيد:

يتفق الفيلم التسجيلي مع البحث العلمي في كثير من الخطوات، حيث يقوم على فكرة محددة أو ما يمكن أن نطلق عليه مشكلة يحدد لها المخرج عنواناً وزمناً معينين لطرحها سينمائياً، ويخاطب الفيلم التسجيلي العقل أساساً ويعتمد في ذلك على تقديم المعلومات والبراهين والأدلة، وقد ينفذ بعد ذلك إلى العاطفة، ويتسم بالوضوح والتوجه إلى جمهور مستهدف تجمعه خصائص واهتمامات محددة لتحقيق هدف محدد، والفيلم التسجيلي له بداية ونهاية، والتي قد تتمثل في طرح مزيد من الاستفسارات لأفلام أخرى أو لنقاش مع أفراد الجمهور.

وتمثل هذه الخطوات بشكل ما السيناريو المبدئي، وإلى جانب هذه

الخطوات الفنية توجد خطوات أخرى كتحديد ميزانية الإنتاج، والوقت اللازم للإنتاج، وتصاريح التصوير، حيث إن إنتاج الفيلم التسجيلي يعتمد على التفكير والتخطيط المسبق والإدارة.

وقبل البدء في تنفيذ عملية إنتاج الفيلم التسجيلي يتم عمل جدول للتصوير(كرسم تخطيطي شامل للفيلم)، ثم يتم تحديد مشاهد الفيلم في جدول التصوير مجمعة بالترتيب التي ستصور به، وجدول التصوير هذا تعده إدارة الإنتاج، وهو بمثابة برنامج للعمل اليومي موضح به المشاهد التي ستصور وأماكن التصوير، وهذا الجدول يدرس بواسطة جميع المشاركين بالفيلم، حيث يعد كل قسم قائمة احتياجات العمل يومياً بحيث يكون كل شيء في متناول اليد عندما يحتاج إليه، والعناية بالتخطيط والدراسة قبل بدء التصوير من الأهمية لأنها توفر في وقت التنفيذ والجهد والتكاليف.

والأفلام التسجيلية يمكن أن تدور حول أي موضوع، فقد تدور مثلاً حول السلوك الإنساني بما في ذلك الإبداع الإنساني في أي مجال من المجالات، أو قد تدور حول أي مجال من مجالات التاريخ، أو سلوك الحيوان أو حياة النبات، أو أي مجال آخر من المجالات العلمية...، فالفيلم التسجيلي قد يدور حول أية توليفة من الموضوعات طالما أنه يتم معالجة هذه الموضوعات بطريقة حقيقية أو واقعية وتتضمن تقديم معلومات، وفي عملية صنع وإنتاج الأفلام التسجيلية قد يقوم القائمون على هذه العملية بتسجيل أو تصوير مادة فيلمية جديدة سواء كانت سابقة الإعداد أي تم الإعداد لها بطريقة مسبقة أو تم تصويرها بطريقة عفوية تلقائية، أو قد يقومون بإعادة خلق أو تكوين أو ابتكار موضوعات جديدة، فقد يحاولون التقاط المظهر والصورة والصوت للأشياء الحقيقية أو الأصلية بأقرب صورة أو طريقة ممكنة، أو قد يلجأون لأكثر من أسلوب من الأساليب السابقة، فقد يقومون بتنعيم الإضاءة أو تغيير الألوان الخاصة بصور معينة، وقد يمزجون بين الصور التي قاموا بالتقاطها وصور أرشيفية أخرى، ويستخدم التسجيليون كل مصادر المعلومات المتاحة سواء المصورة أو المكتوبة أو السمعية...، فقد يستخدمون أو يوظفون مسامع أو مشاهد من برامج إذاعية أو

تليفزيونية أو صورا ثابتة أو تسجيلات صوتية أو صورا ورسوما ولوحات فنية أو وسائل إيضاح أو خرائط ... أو غيرها من المصادر، وغالباً ما يتم إضافة التعليق الصوتي، أو قد تتضمن الأفلام التسجيلية مقابلات أو حوارات (غير مؤلفة) أو حديثا مباشرا للشخصيات أمام الكاميرا يصاحبه تعريف بهم من خلال كروت العناوين Title Cards التي تظهر على الشاشة، أو قد يحدث مزج بين أسلوبين أو أكثر من هذه الأساليب، كما أنه قد يتم إضافة مؤثرات صوتية أو موسيقى للفيلم التسجيلي أو كلتيهما، كما أنه غالباً ما يخضع الفيلم التسجيلي لعملية المونتاج التي يتم من خلالها اختيار اللقطات التي ستظهر في النسخة النهائية من الفيلم من بين كل اللقطات التي تم تصويرها، ثم يتم ترتيب هذه اللقطات بطريقة تحقق الهدف من الفيلم، كما يتم خلال هذه العملية توليف جميع المصادر الصوتية والمرئية المستخدمة بطريقة إبداعية وخلاقة.

والعمل في مجال الإنتاج التسجيلي ليس بالسهولة التي قد يتصورها البعض، خصوصاً إذا ما قورن بمجال العمل في الاستوديو في الفيلم الروائي، الذي يستخدم فيه كل ما في هذا الاستوديو من بلاتوهات وأجهزة ومعدات ضوئية وصوتية...، فقد يقتضي الأمر عند تصوير اللقطات التي يتألف منها الفيلم التسجيلي انتقال وسفر مجموعة العمل إلى الصحاري والجبال والحقول والمصانع والمدن والقرى إلى آخر المواقع التي يلزم الانتقال إليها لتسجيل اللقطات التي تخدم فكرة الفيلم وموضوعه.

فيفترض دائماً أن صناع الأفلام التسجيلية يقومون ببساطة بعملية ملاحظة للواقع ثم يقومون بعملية تسجيل موضوعية للأحداث الحقيقية، ولكن الحقيقة أن صناع الأفلام التسجيلية لا يقومون ببساطة بتوجيه كاميراتهم نحو الموضوعات التي يريدون تصويرها ويتركون الكاميرا تدور وتصور بطريقة موضوعية، ولكنهم في الواقع يوظفون ويستخدمون مدى واسعا من الأساليب والتقنيات خلال عملية صنعهم للأفلام التسجيلية، كما تمر هذه العملية بعدة مراحل، وسنوضح فيما يلي **أهم مراحل أو خطوات إنتاج الأفلام التسجيلية:**

مرحلة جمع المعلومات:

من الحقائق التي لا يختلف عليها أحد من المهتمين بالفيلم التسجيلي أن نجاح هذا النوع من الأفلام يعتمد بشكل أساسي على اعتبارين:

الاعتبار الأول: هو موضوع الفيلم ومدى وضوحه، فالموضوع في الفيلم التسجيلي هو نقطة البداية، فيجب الاهتمام به والعناية بتوضيحه بمنتهى الدقة.

الاعتبار الثاني: هو طريقة المعالجة والعرض بالنسبة للموضوع، فلا يكفي أن يكون الموضوع المختار من الموضوعات التي تهم الناس، لأن أي موضوع مهما بلغت درجة اهتمام الناس وإعجابهم به يلزم إلى جوار الموضوع الجيد الذي يهم الناس أن تكون المعالجة أيضاً جيدة، وأن يكون العرض مناسباً مع المهارة في اختيار المرئيات وتجميعها وترتيبها بشكل مدروس يبرز الغرض أو الهدف الذي يراد توصيله للناس أو للجمهور المستهدف.

ويمر الإعداد لموضوع الفيلم التسجيلي بمرحلة مهمة تبدأ قبل البدء في كتابة السيناريو بوقت قد يطول أو يقصر وقد تمتد بعده طوال مدة التنفيذ وذلك بحسب الضرورة، هذه المرحلة هى ما يعرف **بمرحلة البحث العلمي أو جمع المعلومات**، وهي تبدأ مباشرة بعد الاستقرار على موضوع الفيلم أو فكرته الأساسية بشكل عام وكلي، وتبدأ عملية البحث العلمي أو جمع المعلومات بمحاولة أولية لاستكشاف الموضوع يتم فيها معرفة أبعاده وتحديد النقاط الأساسية التي يدور حولها البحث.

ونخلص من كل ما سبق إلى أن عملية البحث العلمي أو جمع المعلومات هي من أهم العمليات الأساسية بالنسبة للفيلم التسجيلي، وأنها تبدأ مباشرة بعد الانتهاء إلى فكرة الفيلم، ويجب أن يقوم بها كاتب السيناريو مع المخرج ما لم يكن المخرج هو كاتب السيناريو، وهذه العملية قد تمتد حتى المراحل النهائية لتنفيذ الفيلم، وهي تبدأ باستكشاف الموضوع، وأدوات ذلك: الكتب والنشرات والمراجع المكتوبة...، فيجب الرجوع إليها والاطلاع عليها لتكوين فكرة شاملة

وتفصيلية عن مختلف جوانب الموضوع الذي نهتم به، وتكون قد تحددت لدينا مجموعة التساؤلات والاستفسارات التي تحتاج إلى أجوبة علمية متخصصة، ويكون هذا هو دور المتخصصين الذين يجب الرجوع إليهم في هذه المرحلة لوضع الإجابات العلمية على كافة التساؤلات التي قد تنشأ حول الموضوع.

تنظيم المعلومات في الفيلم التسجيلي:

الفيلم التسجيلي سواء أكان إخبارياً هدفه الإعلام عن شيء أم كان توجيهياً هدفه الإقناع بعمل شيء...، فهو يتشابه في الغاية مع المحاضرة العلمية أو المقال أو النشرة أو الكتاب العلمي، ومن ثم فإن أول خطوة لكتابة الفيلم التسجيلي على الورق هي ترتيب المعلومات التي تجمعت لدينا ترتيباً منطقياً يبين الحقائق والأفكار المختلفة، وهذه المرحلة تحدد وتبين كمية المعلومات التي قررنا أن يتضمنها الفيلم دون التطرق إلى تحديد الصورة التي ستظهر، فهذا دور السيناريو الذي يأتي في المرحلة التالية حيث تضاف الرؤية الفنية في عرض الأفكار حتى تبدو أكثر تشويقاً بقدر المستطاع.

والأهمية الأولى لعملية ترتيب المعلومات تبدو في تحديد الزاوية التي يتم بها عرض الموضوع، كما أنها تحدد الفكرة الرئيسية التي يدور حولها الفيلم أساساً، ثم تحدد الأفكار الأخرى المؤيدة أو المعاونة للفكرة الرئيسية، ويجب هنا أن يكون التمييز بين الفكرة الرئيسية والأفكار المعاونة واضحاً تمام الوضوح حتى لا تطغى إحدى الأفكار الثانوية المعاونة على الفكرة الرئيسية وتحجبها فيأتي الفيلم فاقداً للاتجاه وللشكل وللموضوع.

وهناك بعض القيم التي يجب توخيها ونحن بصدد ترتيب المعلومات في الفيلم التسجيلي، وهي:

١- الوضوح.

٢- البساطة.

٣- الوحدة.

٤- وجود علاقة سببية ومنطقية بين الأفكار التي يضمها الفيلم.

وتبدأ عملية ترتيب المعلومات بمحاولة تحديد الغرض الرئيسي للفيلم بشكل عام، وتدور الأفلام التسجيلية عادة بين واحد من الأغراض الآتية:

١- إخبار المشاهد بشيء.

٢- إقناع الناس بفكرة جديدة أو تبني رأي مستحدث أو اتجاه جديد.

٣- خلق رأي عام مؤيد لفكرة أو اتجاه موجود فعلاً.

٤- حفز الجماهير على اتخاذ خطوة معينة في موضوع معين.

٥- الإقناع برأى مخالف لاتجاه تواتر عليه رأى الناس.

وتحديد أحد هذه الأغراض للفيلم يجعل مهمتنا بعد ذلك سهلة في تحديد الخط الذي سيسير عليه الفيلم، ومن ثم تحديد الفكرة الرئيسية وغير ذلك يصبح بالطبع من الأفكار المعاونة.

وبعد ذلك تأتي الخطوة الثانية في مرحلة تنظيم المعلومات، وفيها نقوم بتلخيص الفكرة الرئيسية للفيلم في جملة أو تصريح قصير يتضمن المعنى المحدد الذي نريد توصيله إلى الناس، ومؤدى هذا تحديد المقدمة المنطقية لموضوع الفيلم، أو بتعبير آخر تحديد الغرض الذي يهدف إليه الفيلم بشكل تفصيلي.

ثم تأتي بعد ذلك الخطوة الأخيرة في عملية تنظيم المعلومات، وهي وضع كمية المعلومات التي نرى أن يتضمنها الفيلم على الورق في ترتيب منطقي يحدد العلاقات بينها بشكل واضح يخدم الهدف من الفيلم، وقد تبدو هذه المهمة سهلة للغاية ولكنها على النقيض من ذلك تماماً، فهي ليست سهلة بالمرة، وقد يتم إنجازها أكثر من مرة وبعد كل مرة يكتشف المعد أنه غير راض عما فعل فيمزقه ويعاود الكرة من جديد إلى أن يصل إلى مبتغاه.

ننتقل بعد ذلك إلى مرحلة **وضع الخطة الابتدائية للسيناريو**، وهذه المرحلة

إنما تتصل بمرحلة السيناريو ولا تدخل ضمن عملية جمع المعلومات ولكننا سنتعرض لها دون التطرق بعيداً إلى تفاصيل كتابة السيناريو وذلك لاتصالها الوثيق بمرحلة البحث العلمي، بل هي حلقة الوصل بين البحث العلمي والعمل الفني أي السيناريو، وتتلخص هذه المرحلة في عمل معالجة تمهيدية للمعلومات التي سبق جمعها وترتيبها، ففي هذه المرحلة يتم أول تعامل فني مع المادة العلمية في محاولة أولى لترجمتها إلى لغة السينما، وأهم ما يواجهنا ونحن بصدد وضع الخطة الابتدائية للسيناريو في الفيلم التسجيلي هو تحديد المدخل، أي كيف نبدأ الفيلم، وليست هناك قواعد معينة تحدد كيفية اختيار **مقدمة الفيلم التسجيلي**، والقاعدة الوحيدة هي أن بداية أي فيلم لا بد وأن تنبع أساساً من موضوعه.

كتابة النص:

المعروف أن للسينما لغة خاصة لها مفرداتها التي يستعملها السينمائي لتعبر عن موضوع فيلمه وتوصله إلى الجمهور، ويختلف التأثير من حالة إلى أخرى بحسب مستوى استخدام المفردات وبحسب أسلوب تناول هذه المفردات، فقد يكون الاستخدام أو التناول ركيكاً وقد يكون جيداً، فالمعالجة هي المحك الرئيسي للنجاح والتأثير.

وتختلف المعالجة في الفيلم التسجيلي عنها في الفيلم الروائي، ففي الفيلم الروائي هناك قصة وأحداث تتطور يقود كل منها للآخر حتى نصل إلى النهاية، وتكون المعالجة هي محاولة ترجمة هذه الأحداث من أدب مقروء إلى أدب مرئي... أو بمعنى آخر ترجمة القصة بكل ما فيها من تفاصيل وأحداث وعواطف وانفعالات إلى مجموعة من الصور المرئية المتلاصقة في ترتيب معين تحكي بتسلسلها مضمون القصة وتوصل إلى المشاهدين الهدف منها، ويكون التعامل مع أحداث مؤلفة يجرى تصويرها في الغالب داخل ديكورات مصنوعة ويقوم بتشخيصها ممثلون محترفون يقوم كل منهم بحفظ دوره كما هو وارد في السيناريو ثم يقوم بعمل مجموعة من التجارب أو البروفات قبل

التصوير، وبذلك تكون كافة العناصر معروفة سلفاً ويمكن التحكم فيها بالنسبة للفيلم الروائي.

أما بالنسبة للفيلم التسجيلي، فيكون التعامل مع عناصر واقعية حقيقية: فموضوعه معلومات علمية ومواقف الحياة اليومية للناس ليس فيها أي خيال أو أية مواقف مؤلفة، ومناظره في الطبيعة نفسها فلا ديكورات مبنية داخل الاستوديو بل شوارع وبيوت ومصانع وحقول حقيقية، كل شيء حقيقي بلا تزييف ولا خداع ولا إيهام، كما هو الحال بالنسبة للفيلم الروائي، وشخوص الفيلم التسجيلي هم الناس العاديون، فهم لا يحترفون العمل أمام الكاميرا وليست لديهم أية خبرة في الوقوف أو التحرك أمامها، فلا يمكن التحكم في حركتهم بالصورة التي تتم مع الممثلين المحترفين، فهم يتصرفون بتلقائيتهم كما يتصرفون عادة في حياتهم اليومية، ويؤدون نفس الأدوار في الحياة العادية التي يعيشونها سواء في البيت أو في العمل أو في الشارع...

ومن خلال البيانات والمعلومات المتاحة يمكن للكاتب أو المعد أن يضع مشروع التصوير(السيناريو) للفيلم، حيث يحدد مواقع التصوير وأماكنها والأشياء التي سيجرى تصويرها، محدداً أحجامها وأشكالها في قالب فني تتحرك الكاميرا على أساسه، وبذلك يكون المطلوب من الكاتب هو تحديد اللقطات والمشاهد ووصف كل لقطة على النحو المطلوب، بحيث تتحرك الكاميرا على هذا الوصف...

ويمكن القول إنه إذا كان في الإمكان كتابة سيناريو كامل ومحكم في السينما الروائية، فإن هذا لا يحدث عادة ولا يمكن أن يحدث بالنسبة للسينما التسجيلية، حيث يكون السيناريو عادة مجرد تخطيط لمشاهد الفيلم يتضمن بصورة أساسية رؤية المخرج أو الكاتب بالنسبة للفكرة الرئيسية التي يتبناها الفيلم، وهذه الرؤية تتكون عادة خلال مرحلة جمع المعلومات، وهي التي تحدد شكل المعالجة وشكل السيناريو، وقد تكون على شكل مجموعة سطور في عمود واحد على غير الشكل المعهود للسيناريو وقد تكون على شكل عمودين :

العمود الأيمن منها خاص بالصورة والعمود الأيسر خاص بالخطوط الرئيسية للتعليق.

والواقع أن الدراسة الوافية لموضوع الفيلم، والاختيار الدقيق لكمية المعلومات والمعاينة الدقيقة لمواقع التصوير والاتصال بالأشخاص أصحاب القضية التي يعالجها الفيلم... كلها إجراءات ضرورية وأساسية في العمل بالنسبة للفيلم التسجيلي، وهي الضمان والطريق الوحيد لإنتاج فيلم تسجيلي جيد، لكن تبقى مع ذلك حقيقة أنه من الصعب كتابة السيناريو الكامل على الورق، لأن ظروف التنفيذ تختلف عادة عن ظروف المعاينة، وسيجد المخرج نفسه أثناء التنفيذ مضطراً للتغيير والتبديل، وقد تأتي النتيجة بعد التصوير والمونتاج مغايرة لما هو مكتوب بالسيناريو، ولكن تظل الدراسة والمعاينة والاختيار للمعلومات ومقابلة الأشخاص أصحاب القضية... إجراءات من الواجب القيام بها قبل كتابة السيناريو وقبل التنفيذ، وهي الضمان لعدم الحيدة عن الموضوع.

نخلص مما تقدم إلى أن المعالجة في الفيلم التسجيلي لا بد أن تهتم بالعموميات مركزة على توضيح الفكرة الرئيسية للفيلم وتوضيح رؤية المخرج أو الكاتب بشكل دقيق، فيصبح الالتزام بها وبالفكرة الرئيسية هو الالتزام الأول والأخير عند التنفيذ وفي جميع مراحله بدءًا من التصوير عبوراً بالمونتاج فإعداد التعليق وتسجيله وضبطه مع الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية ثم باقي المراحل حتى خروج النسخة "الاستندرد" من المعمل، والحقيقة أنه لا يمكن وضع قاعدة في هذا الشأن، فكل فيلم تسجيلي يعد حالة في حد ذاته، وبحسب موضوع كل فيلم ونوعيته وظروف إنتاجه يمكن تحديد شكل السيناريو الخاص به، فمن الصعب وضع قواعد جامدة تحكم كتابة نص الفيلم التسجيلي، فموضوع كل فيلم ونوعه وأسلوب كل مخرج هو الذي يحدد شكل النص، وفي كل الحالات فإنه لا يمكن كتابة نص كامل محكم يمكن تنفيذه كما هو تماماً، غير أن هناك اعتبارين مهمين لا بد من الإشارة إليهما كمؤشرات أساسية يجب مراعاتها عند الكتابة أو العمل في الأفلام التسجيلية:

الاعتبار الأول هو أن **الحركة** المناسبة في الفيلم هي إحدى دعائم نجاحه، فبدون الحركة المناسبة يكون الفيلم إما بطيئاً مملاً متى كان البطء بلا مبرر موضوعي ولمجرد تطويل مدة الفيلم، أو أن يكون سريعاً مزعجاً متى كانت السرعة بلا ضرورة سوى الإيهام بوجود إيقاع، وهذا خطأ يقع فيه بعض المونتير في الفيلم التسجيلي، فالسرعة والبطء لا بد وأن يكون لهما مبرر موضوعي.

الاعتبار الثاني خاص **بالتعليق**، فيندر أن يوجد الفيلم التسجيلي الذي لا يستخدم التعليق بشكل ما أو آخر، وأهم موهبة لا بد أن يتمتع بها كاتب سيناريو الفيلم التسجيلي هي موهبة كتابة التعليق، والوظيفة الرئيسية للتعليق في الفيلم التسجيلي هي تقوية ما تعرضه الصورة، لهذا فإن التعليق لا يكتب عادة إلا بعد الانتهاء من مونتاج الفيلم، حتى يمكن تحديد ما تحتاجه اللقطات المختلفة من تعليق، وتحديد حجم التعليق وزمنه على وجه الدقة.

ويقوم التعليق بتقوية تأثير الفيلم، وذلك بتوضيح المعاني التي تعرضها الصورة، ومن خلال هذا التوضيح فإنه يمكن أن يتم التعاطف بين المتفرج والفيلم، ويمكن استخدام التعليق في الانتقال من فكرة إلى أخرى أو من مكان إلى آخر، خاصة وأن المتفرج يحب دائماً أن يعلم أين كان وأين هو الآن وأين سيكون؟، وللتعليق فوق هذا وظيفة مباشرة في عرض وتأكيد الفكرة الرئيسية للفيلم، وتوضيح هدف الفيلم، ثم تلخيص الأحكام النهائية التي يتوصل إليها الفيلم، وينبغي أن يكون التعليق أقل ما يمكن مع مراعاة أن وضع تعليق بدون ضرورة قد يضعف الفيلم، كما أن الإقلال من التعليق أكثر من اللازم قد يفقد الفيلم الوضوح مما يقلل من إحساس المتفرج بقيمة العمل.

كتابة التعليق:

يندر أن يوجد الفيلم التسجيلي الذي لا يستخدم التعليق، فالأفلام التسجيلية بكل تصنيفاتها بدءًا من الفيلم الإخباري وعبوراً بالفيلم الوصفي وفيلم المعرفة والفيلم التعليمي فالفيلم التعبيري ثم الفيلم الذاتي... كلها تحتاج إلى التعليق

وتستخدمه، وإن اختلفت كميته من فيلم إلى آخر، فهناك لكل فيلم موضوع أو قصة ما، وعرض تفاصيل هذا الموضوع أو القصة بمجرد استخدام الصور المرئية قد لا يكون وافياً بالشكل الكامل مثلما يحدث بمساعدة التعليق وذلك إلا في حالات تجريبية خاصة ونادرة لا تتيسر دائماً.

والمعروف أن هناك عناصر للغة الفيلمية تعتبر أدوات المخرج يستخدمها بأسلوبه في التعبير عن مضمون الفيلم أو عن زواياه الفيلمية، وأن أهم هذه العناصر بالنسبة للفيلم التسجيلي هي:

١- الصورة: فهناك المعنى النابع من الصورة نفسها كمضمون ومرئيات وتكوين.

٢- التتابع: فهناك المعنى النابع من تتابع الصور الفيلمية.

٣- الأصوات: فهناك المعنى النابع من الأصوات المختلفة التي تصاحب الصورة الفيلمية، سواء أكانت مؤثرات صوتية كأصوات الآلات أو مؤثرات حية لبشر أو لكائنات حية أخرى مثل الحيوانات.

٤- التعليق: فهناك معنى يضيفه التعليق بعد ذلك، وهو ما نتكلم عنه بالتفصيل فيما يلي:

وظائف التعليق:

للتعليق في الفيلم التسجيلي وظيفة رئيسية هي تقوية تأثير الفيلم، وذلك بتوضيح المعاني التي تعرضها الصورة، فالتعليق يشرح مغزى الصورة وليس الصورة نفسها، وقد يضيف أشياء تخفى على نظر المتفرج في الصورة أو يشرح نتائج ما يجري في الفيلم، فهو يضيف بعداً جديداً للصورة هو **التفسير أو الاستنتاج**، وهذه هي الوظيفة الرئيسية للتعليق في الفيلم التسجيلي، وهناك وظائف أخرى للتعليق في الفيلم التسجيلي قد توجد كلها أو بعضها في الفيلم الواحد، وأهم هذه الوظائف هي:

أولاً- الوظيفة الكاشفة: وهذه الوظيفة تلعب دورين في الفيلم التسجيلي: الأول كشف المكان الذي تجرى فيه الأحداث التي تتضمنها لقطات أو مشاهد الفيلم وكشف زمن حدوثها، والدور الثاني هو الربط بين المشاهد وفقرات الفيلم.

ثانياً- الوظيفة الإيقاعية: المعروف أن التعليق يزيد دائماً من سرعة الفيلم، فهو يثير اهتماماً موازياً ومماثلاً لما تثيره الصورة واللقطات والمشاهد التي تتوالى في تتابع أمام أنظار المتفرجين، فإذا كانت الصور مؤثرة بذاتها، وهذا شيء طبيعي وأساسي بالنسبة لنجاح الفيلم، فإن التعليق الجيد يستطيع بعد ذلك تضخيم وتأكيد وزيادة هذا التأثير، بما يزيد من سرعة الإيقاع الفيلمي ويؤكد نجاح الفيلم.

ثالثاً- الوظيفة الإخبارية أو التعريفية: من الوظائف الأساسية للتعليق في أغلب تصنيفات الأفلام التسجيلية هي أن يخبر، أو بتعبير آخر أن يجعل الناس تعرف بأنه يضيف لهم معلومات جديدة.

هذه هي أهم وظائف التعليق في الفيلم التسجيلي... وهذه الوظائف الثلاث: الكاشفة والإيقاعية والإخبارية قد تجتمع كلها في فيلم واحد وقد يوجد بعضها فقط، وبصفة عامة يمكن القول بأن التعليق الصوتي باعتباره المادة الكلامية التي تصاحب الصور في الفيلم التسجيلي يؤدي عدداً من الوظائف الأخرى في هذا الصدد نجملها فيما يلي:

١- عرض الفكرة الرئيسية للفيلم وتوضيح هدفه.

٢- تأكيد الصورة وتعميق مضمونها وزيادة تأثيرها وتوضيح معناها ومغزاها.

٣- الكشف عن المكان الذي تجرى فيه الأحداث التي تتضمنها لقطات ومشاهد الفيلم.

٤- الكشف عن الزمن الذي تجرى فيه الأحداث والوقائع.

٥- الربط بين فقرات ومشاهد الفيلم.

وفي كل الحالات لا بد وأن يتصف التعليق في كافة الأفلام التسجيلية بخصائص أساسية يجب توافرها لنجاحه، ويتعين على كاتب التعليق أن يكون ملماً بهذه الخصائص، فلكي تأتي كتابة التعليق على الأفلام محققة لوظيفتها والهدف منها فإن هناك العديد من القواعد والاعتبارات والأسس التي توصل إليها الخبراء والباحثون والعاملون في هذا المجال نعرضها على النحو التالي:

١- إذا كانت الصورة معبرة عن المعنى المطلوب فإنها في هذه الحالة لا تحتاج إلى أي تعليق صوتي مصاحب، ويمكن الاكتفاء في هذه الحالة باستخدام المؤثرات الصوتية أو الموسيقى التصويرية، والتي يمكن- في هذه الحالة- أن تساعد المشاهد على المزيد من التركيز والتفاعل مع المادة التي يشاهدها.

٢- لا بد وأن يتطابق مضمون التعليق مع مضمون الصورة، ولا يقصد بالتطابق هنا تكرار المعنى أو إعادة ترديد ما تقوله الصورة بكلمات منطوقة، بل المقصود بالتطابق هو التوافق بين ما يعرض من صور وما يقال من كلمات، بحيث ينصب الكلام على الصورة المعروضة فيكمل كل منهما الآخر.

٣- يجب أن يتزامن التعليق مع الصورة، أي أن يتلاءم مع إيقاعها وسرعتها، وهنا لا بد من التأكيد على ضرورة أن يكتب النص مع التصور الدقيق لمضمون وحركة المشهد، فإذا كانت هناك حركة مثيرة من أي نوع مثلاً فإن التعليق في هذه الحالة يجب أن يسبق الحركة ويمهد لها ويدخل إليها شارحاً دلالتها قبل حدوثها، أو أن يتبعها بالتعليق عليها وشرح مغزاها.

خصائص التعليق:

أولاً- بادئ ذي بدء يتعين على كاتب التعليق في الأفلام التسجيلية أن يدرك كل الإدراك أنه لا يكتب عملاً أدبياً، فكلمات التعليق إنما تكتب لتسمع لا لتقرأ، فهي كلمات منطوقة وليست مقروءة، فالصفة الأساسية للتعليق أنه لا يرى بل يسمع فقط، وفوق هذا فإنه لا يسمع سوى مرة واحدة، ولهذا السبب فإنه يتعين أن يختار كلمات التعليق بعناية فائقة، بحيث تكون بسيطة ليس فيها أية تعقيدات لفظية، وأن تكون التركيبات اللغوية سهلة، وأن تكون الجمل قصيرة سهلة الفهم دونما حاجة إلى استعادة، فالتعليق عامل سينمائي في المقام الأول وليس ضرباً من ضروب الفنون الأدبية فلا مجال فيه للصور البيانية والمحسنات البلاغية المعقدة.

ثانياً- لما كان التعليق يعد أصلاً ليصاحب صورة سينمائية فإنه يتعين أن يكون متناسباً مع هذه الصورة، فكتابة التعليق ليست عملاً مستقلاً يمارس لذاته ويمكن سماعه بمفرده، وإنما يكتب التعليق لكي يزامن الصور الموجودة بالفيلم، ولا يمكن سماعه مستقلاً، فهو والصورة وجهان لعملة واحدة هي الفيلم التسجيلي، لهذا فإنه يتعين دائماً أن يكون التعليق مناسباً للصورة موضوعياً وزمنياً أيضاً- ويكون التناسب بين التعليق والصورة موضوعياً بتطابقه مع مضمون الصورة ومغزاها، ويكون التناسب بين التعليق والصورة زمنياً بأن يكون متلائماً مع سرعة تدفق الصورة وإيقاعها- والحقيقة التي يجب التركيز عليها في هذا الشأن هي أن الفيلم لا يتم تصويره ليتناسب مع التعليق، وإنما يكتب التعليق ليتناسب مع الفيلم، والمعروف - كما سبق بيانه - أن التعليق لا يكتب إلا بعد تصوير الفيلم والانتهاء من مونتاجه.

ثالثاً- الاقتصاد في الكلمات بالنسبة للتعليق، وهذا من أولويات الأمور التي يجب أن يتميز بها التعليق، فعلى كاتب التعليق أن يقول كل شيء بأبسط طريقة ممكنة وبأقل عدد من الكلمات، ويتعين لتحقيق هذا اتباع الآتي:

١- يراعى ألا يستغرق التعليق عادة أكثر من ثلث الفيلم.

٢- يراعى الابتعاد عن الكلام المكرر وعن الألفاظ التي لا هدف لها سوى التنميق، بينما هي لا تضيف أي جديد إلى المعنى.

٣- يراعى أن يكون هناك توازن بين الكلمات وبين المؤثرات الصوتية والموسيقى التصويرية، فيجب دائما أن تكون هناك فراغات خالية من التعليق لتملأ بالموسيقى أو المؤثرات، والمعروف أن المؤثرات الصوتية تشكل عنصراً مهماً من عناصر التأثير في الفيلم التسجيلي ولا يجب أن نفسدها بمزاحمتها بالتعليق.

رابعاً- بداية التعليق مهمة للغاية، فهي أول كلمات تطرق أذن المتفرج، والتعليق الأخير هو الذي يحاول به ترك المتفرج وهو يشعر بالرضا.

وهذا أهم ما يمكن أن يقال حول التعليق في الفيلم التسجيلي، وتبقى هناك مجموعة نصائح نوجهها لمن يعملون في كتابة التعليقات للأفلام التسجيلية، وهي:

١- تكون كلمات التعليق بسيطة والجمل قصيرة بقدر المستطاع.

٢- يتغير طول الجمل بحيث لا يكون التعليق رتيباً وعلى وتيرة واحدة منعاً للملل.

٣- لا يتطلب الأمر في كتابة التعليق أن تكون الجمل كاملة من الناحية اللغوية، أي تتكون من فعل وفاعل ومفعول به أو مبتدأ وخبر.

٤- يراعى دائماً وبشكل أساسي وجود فراغات بين فقرات التعليق لملئها بالمؤثرات الصوتية أو الموسيقى بدلاً من الكلام، فغالباً ما تحتاج العين والأذن إلى هذه الفراغات ليتسنى لهما استيعاب الصورة وتأملها.

٥- يتعين عليك وأنت تكتب التعليق أن يكون في ذهنك تصور دقيق لمضمون وحركة المشهد، فإذا كانت هناك في الصورة حركة قوية

مثيرة من أي نوع فيكون واجب التعليق أن يسبق هذه الحركة ويقود إليها وهو يشرح دلالتها ثم يتبعها بشرح مغزاها، وأنه متى كانت الصورة تستطيع بذاتها وبمفردها التعبير عن مضمون هذه الحركة بحيث يستطيع المتفرج أن يتابعها ويدرك مغزاها دونما حاجة إلى كلمات شارحة، ففي هذه الحالة يكون أي مؤثر صوتي أو أية جملة موسيقية معدة أفضل من الكلمات المنطوقة التي قد تقطع على المتفرج تركيزه واستمتاعه بالفيلم.

سيناريو الفيلم التسجيلي وخطوات إعداده:

السيناريو هو وصف الحركة السينمائية على الورق، فهو وثيقة مكتوبة بدقة تصف المناظر منظراً منظراً مع تفاصيل الصوت المصاحب للفيلم، ويشتمل السيناريو على قسمين هما:

(أ) القسم الأول: الحركة والمشاهد.

(ب)القسم الثاني: الكلام المصاحب للحركة والمشاهد.

وفي الفيلم التسجيلي نتعامل مع العالم الحقيقي الذي حولنا؛ ولذلك لا يستطيع كاتب السيناريو أن يكون دقيقًا في كتابته، حيث إن هناك بعض الأفلام التي يضطر فيها المخرج إلى التخلي عن السيناريو بشكله التفصيلي ويستبدله بسيناريو نظري مبدئي يحوي مجرد خطة للتصوير منظمة ومرتبة.

ومن هنا يتضح أن الفيلم التسجيلي ليس له سيناريو دقيق ومحكم - في أغلب الأحيان- لأنه في تعامله مع الواقع تظهر وتستجد أشياء غير متوقعة ولا يمكن التحكم فيها، لذلك قد يضطر صانع الفيلم التسجيلي إلى التخلي عن السيناريو بشكله التفصيلي واستبداله بسيناريو نظرى يحوى خطة التصوير، وفي الأفلام التسجيلية - في أغلب الأحيان - نجد عند بداية كتابة السيناريو بعض الاحتمالات التي تترك بدون تحديد نهائي حتى وقت التصوير، وهذا الأسلوب لا يظهر انخفاض مستوى المخرج - والذي هو في الغالب كاتب

السيناريو أو صاحب الفكرة - ولكنه مرتبط بخصائص المجال الفني للعمل التسجيلي وأهدافه وفلسفته.

ولا يعنى ذلك التخلي النهائي عن السيناريو المبدئي أو ما يمكن أن نطلق عليه **التصور المقترح لسير العمل في ضوء الهدف المطلوب** حيث إنه إذا تخلى المخرج في الفيلم التسجيلي عن السيناريو تماماً وعن التفكير والتحديد النسبي المسبق، يجد نفسه هو والكاميرا أمام كل العناصر منشقة وغير منظمة لأن الحياة الواقعية الحقيقية أكثر اتساعاً بحيث لا يمكن أن يختار منها صورا بدون ترتيب سابق واختيار منظم، وفي نفس الوقت لا يمكن أن تحدد بدقة شديدة كل لقطة يقوم بها المخرج أو المصور بتسجيلها مثلما يحدث في الفيلم الروائي.

نوعيات السيناريو في الفيلم التسجيلي:

ينقسم السيناريو في الفيلم التسجيلي إلى ما يلي:

١- السيناريو النظري:

وهو الذي يعرض في سلاسة الأحداث والحقائق التي يجب أن تصور لكي تعطي المعنى الذي يعبر عن الفكرة الأساسية، وفي هذا النوع من السيناريو نجد الخطوط العامة للفيلم بدون تحديد دقيق لأحجام اللقطات أو زوايا الكاميرا أو الحركة التي سوف تسجلها الكاميرا، ولكن يترك صانع الفيلم هذه التفاصيل لوقت التصوير حتى يستطيع أن يساير أية تغيرات يمكن أن تطرأ على المكان الذي يصور فيه الفيلم، فالسيناريو النظري عليه أن يعبر عن الفكرة الفنية للعمل من خلال بعض الصور الوصفية البسيطة.

٢- السيناريو التفصيلي:

في هذه الحالة يكون السيناريو عبارة عن نموذج مصغر للفيلم، ويحدد مكان وزمان الأحداث، وأحياناً أطوال اللقطات، حتى يستطيع صانع الفيلم أن يشعر مقدماً بالرتم والإيقاع اللذين سوف يحصل عليهما بعد إتمام عملية المونتاج، كذلك يستطيع تحديد نوعية الموسيقى وزوايا اللقطات وأحجامها، فهو يعطي تخيلاً تاماً عن الفيلم التسجيلي بالكامل على مستوى الصورة والصوت.

خطوات إعداد سيناريو الفيلم التسجيلي:

يمر سيناريو الفيلم التسجيلي بعدة خطوات على النحو التالي:

- إعداد المعالجة The Preparation of Treatment.
- البحث والدراسة Carrying out of Research.
- كتابة السيناريو التنفيذي The Writing of Shooting Script.

ونعرض فيما يلي لكل خطوة تفصيلاً:

أولاً- إعداد المعالجة:

هذه المرحلة أو الخطوة الأولى عبارة عن شرح وتوضيح للفكرة الأساسية التي يدور حولها الفيلم، والفكرة الأساسية في الفيلم هي خاطر فني، ومن الناحية النظرية يمكن استخدام أي خاطر من الخواطر الإنسانية كفكرة أساسية لأي فيلم، والفكرة الأساسية لا بد أن تتسم بالوضوح التام؛ لأنه إذا كانت الفكرة - محور السيناريو - غامضة أو غير محددة؛ فإن ذلك يؤدي إلى فشل السيناريو، وعندما يتحول السيناريو الغامض إلى صور تعرض على الشاشة فإن الأمر يختلط على المتفرج مما يثير ضيقه الشديد.

وفي مرحلة الإعداد للمعالجة لا بد أن يضع صانع الفيلم عدة نقاط في الاعتبار مثل: أسلوب تقديم الفيلم، وهل يحتوي على "ديالوج" منطوق أو على تعليق أو على كليهما؟ وهل الموسيقى ستكون مكوناً أساسياً في الفيلم؟ وهل سيستخدم في تقديم الفيلم أسلوب الحقيقة أم ستعالج المادة في قالب درامي؟

وفي هذه المرحلة لا بد من الإجابة عن عدة أسئلة هي:

١- ما هو الهدف من الفيلم؟

٢- من هو الجمهور المستهدف؟

٣- ما خصائص الجمهور المستهدف وما موقفه من الموضوع المطروح؟

ثانياً- البحث والدراسة:

بعد تحديد الفكرة الأساسية والرئيسية للفيلم تظهر الحاجة إلى بحث مفصل في الموضوع، حيث يجب تجميع المعلومات التي سيقدمها الفيلم ويجب مراجعتها مراعاة للدقة، وفي هذه المرحلة لا بد من زيارة الأماكن التي سيدور فيها التصوير والأحداث، ويجب عمل الاتصالات اللازمة مع الشخصيات التي لها صلة بموضوع الفيلم، ولا يجب إهمال أي مصدر للمعلومات مهما كانت مساهمته بسيطة، ولا بد كذلك من الاستعانة بالخبراء في الموضوعات المتخصصة، ويمكن الحصول على المعلومات من عدة مصادر مثل: الكتب والمجلات والجرائد والأرشيف الفيلمي والموسوعات وشبكات المعلومات.

ثالثاً- كتابة السيناريو التنفيذي:

وتعتبر كتابة السيناريو التنفيذي المرحلة السابقة مباشرة على التنفيذ وبداية التصوير، ويتم اللجوء إلى هذا النوع من السيناريوهات في بعض الحالات والموضوعات، ولا بد أن يصف المرئيات لقطة بلقطة ويزودنا بالمعلومات التالية:

- عدد اللقطات سواء أكانت داخلية أم خارجية.
- الأماكن ووقت التصوير سواء أكان نهاراً أم ليلاً.
- المناطق التي سنراها عن طريق الكاميرا.
- حركات الكاميرا المختلفة.

والسيناريو في الفيلم التسجيلي له عدة وظائف من أهمها أنه:

- يعطي المخرج الاتجاه الرئيسي الذي يسير فيه.
- يعطي المخرج الفرصة للتعرف على الأماكن التي من الممكن أن يختار مادته منها.

- يساعد المخرج على أن يقوم بعملية تركيز مبدئي للمادة المراد تصويرها.

القالب الفني للنص:

لا توجد هناك طريقة خاصة لكتابة النص للفيلم التسجيلي، فكما هو الحال في كتابة النصوص السينمائية والتليفزيونية عامة يجري تقسيم الصفحة إلى جزءين، حيث يخصص الجزء الأيمن من الصفحة (يشغل حوالي ثلث الصفحة تقريباً) لكل ما يتعلق بالمادة المصورة، ويتضمن وصفاً دقيقاً لمحتوى اللقطة وحجمها أو نوعها، بينما يخصص الجزء الأيسر من الصفحة للمادة المسموعة المصاحبة للمشهد، وهي كل ما يتعلق بالصوتيات (كلمات التعليق والمؤثرات الصوتية والموسيقى)، وهذا ما يوضحه الشكل التالي:

الصورة	الصوت
لقطة عامة للبحيرة وتبدو قوارب الصيادين راسية على الشاطئ.	موسيقى مناسبة
تقترب الكاميرا تدريجياً من القوارب.. حيث حركة الرجال استعداداً للانطلاق داخل البحيرة.	في هذه اللحظة.. ومع بزوغ ضوء النهار الجديد.. تدب الحياة على سطح البحيرة الهادئة.
لقطة استعراضية للقوارب الراسية. لقطة طفل (صياد صغير) يصعد صاري أحد القوارب. لقطة صياد يرفع المرساة.	تبدأ حركة الصيادين استعداداً للانطلاق في قواربهم الصغيرة حيث تتصاعد أناشيدهم الصباح.. أناشيدهم التي هي تضرعات تحمل الرجاء والدعاء..

وهناك من يرى تقسيم الصفحة إلى ثلاثة أجزاء، يخصص فيها الجزء الأيمن للمرئيات، والجزء الأوسط للتعليق الصوتي (الكلمات المنطوقة)، ويخصص الجزء الثالث للمؤثرات الصوتية والموسيقى التصويرية، فيكون النص كما يوضحه الشكل التالي:

الصورة	الصوت	المؤثرات الصوتية والموسيقى التصويرية
لقطة عامة لأحد عنابر المصنع، حيث تدور الماكينات.. وينهمك العمال في تشغيلها وإدارتها.	حركة دائبة دائمة.. وإنتاج	أصوات الماكينات أثناء دورانها يبدو في خلفية التعليق بحيث يكون التعليق الصوتي مسموعاً بوضوح.
لقطة كبيرة لترس ماكينة يدور بسرعة.	ذلك هو العمل وذلك هو العامل في بلادنا	
قطع إلى مكبس إحدى الماكينات يهبط.	وهذه العلاقة الحميمة بين الإنسان والآلة.. تترجم في النهاية إلى عطاء وفير.	
لقطة لذراع ماكينة يرتفع.		

المخرج التسجيلي:

الفرق بين مخرج الفيلم الروائي ومخرج الفيلم التسجيلي أن الأول مطلوب منه تقديم دراما باستخدام عناصر درامية، أما الثاني- مخرج الفيلم التسجيلي- فالمطلوب منه تقديم دراما الحياة اليومية ودراما الطبيعة باستخدام عناصر واقعية ليس فيها أي عنصر درامي مؤلف، وبالنسبة لمخرج الفيلم التسجيلي فليست لديه رواية مؤلفة بل بعض معلومات علمية حول موضوع ما، كما أن مناظره هي الطبيعة ذاتها بدون أي تحريف أو اصطناع، وشخوصه هم الناس العاديون الذين لم يألفوا التصوير أو التحرك أمام الكاميرا ولا يجيدون التمثيل عادة، والبعض منهم - بل الأكثر- عنيدون لا يلتزمون بأية توجيهات من المخرج أو مساعديه وكل ما يهمهم هو الوقوف أمام الكاميرا أطول وقت ممكن بالصورة التي يعتقدون أنها تلفت أنظار الناس إليهم حين يعرض الفيلم، كل هذا يجعل مهمة مخرج الأفلام التسجيلية أكثر صعوبة، وتحتوى على نوع خاص من المشاكل قد لا تواجه مخرج الأفلام الروائية.

هذا إلى جانب أن الفيلم التسجيلي لا يلقى من المجتمع نفس النظرة والاهتمام الذى يلقاه الفيلم الروائي سواء في الإنتاج أو العرض، فضلاً عن أن الفيلم التسجيلي لا يحقق ربحاً، والنظرة الغالبة له أنه ينتج لأغراض دعائية أو تعليمية أو ثقافية وليس المطلوب منه تحقيق ربح.

وإزاء كل هذا فإن هناك بعض الصفات الخاصة التي ينبغي توافرها في المخرج التسجيلي بصفة خاصة، وأولى هذه الصفات هي أن تكون لديه القناعة التامة بالعمل في حقل السينما التسجيلية بكل صعوباته وبكافة مشاكله، والصفة الثانية أن يكون لديه الاستعداد لتحمل كل صور عدم الاكتراث التي قد يلقاها من المجتمع والتي تعكسها نظرة الاستهانة من المجتمع للفيلم التسجيلي بالمقارنة بينه وبين الفيلم الروائي الذي حظي بكل الشهرة والاهتمام.

وأهم صفة يجب أن يتصف بها مخرج الأفلام التسجيلية هي إمكان إخراج جيد بميزانية قليلة ومحدودة، وليس هناك أي مجال لزيادتها تحت أي ظروف، فالأفلام التسجيلية في الغالب لا تدر ربحاً، فهي لا تنتج أصلاً من أجل الربح كما سبق وعرفنا، ويتم دفع تكاليف إنتاجها من جهات معينة في مقدمتها الهيئات والمصالح الحكومية والتليفزيون، وذلك لخدمة أغراضها بالذات، ويكون عائدها هو وصول رسالتها إلى الجمهور المستهدف بهدف إبلاغه بشيء أو للدعاية عن شيء أو لتعليمه جديداً أو لإكسابه مهارة جديدة أو لإقناعه بتبني سلوك جديد...إلخ، ومن ثم فإن المبالغ التي تعتمد لإنتاج أي فيلم من هذه الأفلام تكون محددة ولا مجال لزيادتها تحت أية حجة، ويجب على المخرج دائماً أن يصنع فيلماً جيداً بالمبلغ المعتمد دون زيادة، وهذا يقتضى الإلمام ببعض أساليب الإنتاج الاقتصادية.

وتبدأ مهام مخرج الأفلام التسجيلية منذ اللحظة الأولى بعد الاتفاق على فكرة الفيلم وقبل كتابة السيناريو، فهو يشترك في مرحلة جمع المعلومات وفي مرحلة كتابة النص ما لم يكن هو الذي يقوم بهما، كما أنه هو المسئول عن كتابة

المعالجة النهائية أو السيناريو التنفيذي المفصل الذي يضم كافة مشاهد ولقطات الفيلم مع شرح لكل الاعتبارات الفنية بالتفصيل.

وبالنسبة لمخرج الأفلام التسجيلية فهو يتعامل مع الناس في الحياة ومع الأحداث في الواقع والتي لا يمكن التنبؤ بها قبل حدوثها، فقد يقضي المخرج عدة أسابيع أو أيام في معاينة أماكن التصوير ويجهد نفسه هو ومعاونوه في وضع خطط التصوير، ثم يضع كل هذا في سيناريو محكم ومتماسك، ثم يفاجأ عند التصوير بأنه مضطر لأن يغير خططه مرة وثانية وثالثة وأكثر، فهناك تغيرات الطقس التي لا يمكن التنبؤ بها، بالإضافة إلى عناصر أخرى كثيرة لا يمكن ضبطها والتحكم فيها مثل: حركة الناس في الشوارع وطيران الطيور وحركة الهواء... إلخ. فالسينما التسجيلية رغم عمرها الطويل الذي يناهز عمر السينما لم تعرف بعد المخرج الذي يستطيع أن يتنبأ بكل شيء مقدماً.

وتنبع أهمية السيناريو التنفيذي من أنه يمثل دائماً المرشد للمخرج وللمونتير، فهو دائماً وطوال مدة التنفيذ يعطي للمخرج الخط العام الذي يجب ألا يحيد عنه وكذلك بالنسبة للمونتير، وقد يكون من الصعب كتابة السيناريو أثناء التصوير ولكن يكون من السهل واليسير إعادة كتابة سيناريو كان موجوداً أو إدخال بعض التعديلات عليه، فوجود السيناريو يتيح الموازنة بين التعديلات والأجزاء الأخرى من الفيلم والتي يقتضي الأمر إدخال بعض التغييرات عليها لتتسق مع الوضع الجديد، فوجود السيناريو قبل التصوير يضمن للمخرج دائماً أن يحافظ على التوازن الكلي للفيلم التسجيلي مع ظروف التعديلات الكثيرة التي قد يضطر إليها أثناء التصوير.

ومن أهم المشاكل الأخرى التي تنشأ في مجال إخراج الأفلام التسجيلية هي مدى تدخل العوامل الذاتية لشخصية المخرج في عمله الفني، فمخرج الفيلم التسجيلي لا يبدع عالم فيلمه، وإنما يقوم بملاحظة العالم الموجود أصلاً ويختار منه ما يقدمه لنا كما هو في الواقع، ولا نقصد هنا أن مخرج الفيلم التسجيلي

مجرد مسجل للواقع وللحقيقة الخارجية، بل هو يعمل دائماً على أن يصوغ الواقع الذي يمثل مادته الخام صياغة جديدة عبر اختباره للتفاصيل، وهذا هو الجانب الإبداعي في الفيلم التسجيلي، فالسينما التسجيلية هي معالجة للواقع، وهذا هو الجانب الموضوعي فيها، والمعالجة تكون خلاقة، وهذا هو الجانب الذاتي في السينما التسجيلية.

وإخراج الأفلام التسجيلية ليس مجرد طريق لإخراج الأفلام الروائية، إلا أن التجربة أثبتت أن التمرس في إخراج الأفلام التسجيلية قد يصنع مخرجاً روائياً جيداً والعكس غير صحيح، فالمخرج الذي يجيد التعامل مع دراما الحياة اليومية ومع دراما الواقع والطبيعة من السهل عليه أن يتعامل مع الدراما المؤلفة، بينما الذي يتعامل مع الدراما المؤلفة أصلاً قد يجد صعوبة في التعامل مع دراما الحياة بما فيها من تلقائية وعشوائية غير محسوبة وغير محكومة، فيجد فيها عالماً أكثر صعوبة من عالم الدراما المؤلفة الذي تعود عليه، وفيه يمسك بيده كل العناصر ويستطيع توجيهها والتحكم فيها، وهذا يثبت أن العمل في السينما التسجيلية ليس بالعمل السهل كما قد يبدو لبعض الناس أو يعتقدون بل إنه عمل صعب وطريق شاق.

مرحلة التصوير:

يشارك في عملية التصوير **مدير التصوير** الذي يعمل منذ البداية، فعند اختيار الأماكن يساعد المخرج في ذلك، ويتولى الإشراف على توزيع الإضاءة، ويحدد زوايا التصوير لكل لقطة، ويضع خطة شاملة لكل حركة من حركات الكاميرا.

ومن الواضح أن الكاميرا تستطيع أن تصنع أكثر من مجرد إعادة تقديم حركة معدة أمامها، ذلك أنها أداة خلاقة إذا أحسن استخدامها، وليست مجرد أداة تعيد عرض المناظر، وهي خفيفة الوزن، وتنتقل بسهولة في أنحاء الأرض، فلم تعد الشاشة مسرحاً لقصة تمثيلية بل أصبح من الممكن أن تكون نافذة تطل على

الحقيقة، وبإضافة اللقطات الكبيرة أمكن أن تكتسب الكاميرا القدرة على خلق علاقة وثيقة، وعدسة واحدة كفيلة بالسيطرة على التفاصيل والدقائق والأبعاد، وهكذا تتيسر لنا طاقة ميكروسكوبية تتحكم في الواقع، وبإضافة عنصر الزوايا في التصوير تتيسر للكاميرا وجهات نظر جديدة يمكن إذا أحسن استخدامها أن تزيد من القوة الدرامية أو القوة الخلاقة لوسيلتنا التعبيرية، فإذا رفعنا الكاميرا إلى أعلى توفرت لها قوة معينة وإذا خفضناها إلى أسفل حصلنا على قوة أخرى، وكانت هذه إمكانات أولية سرعان ما اتجهت بالفيلم الصامت وجهة جديدة، وعندما أمعنا النظر في احتمالات المافيولا وإمكانات المونتاج تفتقت أمامنا قوى جديدة أخرى، وأصبح في إمكاننا أن نتحكم في رتابة الأحداث ونموها والإيقاع البطيء أو السريع بما يساعد العرض، كذلك أصبح في وسعنا أن نجمع التفاصيل مع بعضها البعض في تشكيلات جماعية، أو سجل اللقطات المتقاطعة المتداخلة في شارع أو مصنع أو مدينة، ونستطيع أن نبتدع صوراً لتهيئة الجو المناسب للحركة أو الشاعرية في التعبير، ونستطيع بوضع اللقطات المتناقضة أن نفجر الأفكار في أذهان النظارة، كما نستطيع ترتيب اللقطات المتناقضة بصورة تحقق الأثر الدرامي المطلوب.

المصور:

يمثل المصور أحد العناصر الرئيسية في الإنتاج السينمائي أياً كان نوعه، ويعتبر المصور أهم تخصص في صناعة الفيلم بعد المخرج، كما تعتبر الكاميرا أهم آلة في صناعة السينما، فالكاميرا هي النافذة التي نطل منها على كل ما في الأفلام من متعة وإثارة وعلى كل ما في هذا العالم من حوادث وأماكن.

وتتضمن **مهام المصور** ما يلي:

- عمل جدول للتصوير يعتبر كرسم تخطيطي شامل للفيلم كله بما في ذلك إدارة الكاميرا والأضواء المقترحة والموسيقى والصوت.
- تحديد مشاهد الفيلم في جدول التصوير مجمعة بالترتيب الذي ستصور به.

- العناية بالتخطيط والدراسة قبل بدء التصوير أمر مهم لأنها توفر في وقت التنفيذ والتكاليف.

وبالرغم من كل هذه الدقة والعناية دائماً ما يحدث تأخير، ويتكلف الفيلم أكثر مما قدر له وهو أمر يراعى عند إعداد الخطط فتخصص له مبالغ إضافية في ميزانية الفيلم.

ويساعد المصور في عمله مساعدان حيث:

يتولى مساعده الأول: العناية بالكاميرا والتأكد من صلاحيتها للعمل، ويضع لها الأفلام ويرفعها، ويتولى أيضاً قياس المسافة بين الهدف والكاميرا بشريط طويل حتى يمكن ضبط عدسات الكاميرا.

أما المساعد الثاني: فهو الذي يتولى فرع الكلاكيت في أول كل مشهد، ويكتب تقريراً دقيقاً عن كل مشهد يحتوي على البيانات المتعلقة بكمية الضوء التى عُرض لها الفيلم ورقم اللقطة ونوعها وطول الفيلم الذي صور، ويرسل هذا التقرير للمونتير والمعمل.

استخدام الصوت للتعبير الفني:

إذا أمعنا النظر تبينا أن الميكروفون مثل الكاميرا في وسعه أن يقوم بأكثر من عملية التسجيل وحدها، وأن على طاولة المونتاج تتفتق الإمكانات الخاصة بالفيلم الناطق، فمن السهل أن يتنقل الميكروفون في أنحاء العالم، وبذا فإنه يسيطر على الحقيقة كما سيطرت عليها الكاميرا من قبل، وفي طاقته أن ينقل إلى يد الفنان المبتكر مئات - بل آلاف - اللهجات المحلية وآلاف الأصوات التي تصاحب عادة دوران الحياة في العالم، وليس الميكروفون مجرد محصل ساذج يحصل ويجمع المادة الخام، فشأنه شأن الكاميرا من قبله لا بد من إطلاق سراحه من أغلال الاستوديوهات، والمادة الخام لا تعني شيئاً في ذاتها بطبيعة الحال، لكنها تصبح مادة للفن إذا أحسن استخدامها، والمشكلة النهائية هي كيف يتسنى لنا أن نستخدم الصوت بطريقة خلاقة بدلاً من مجرد تسجيله وإعادة ترديده.

ففي الأفلام الناطقة يمكن بصورة أدق وأضمن وبكثير من البراعة أن تخلط وتمزج أي صوت بأي صوت آخر، وفي إمكانك أن توزع أي أجزاء من الصوت وفق هواك، كما أن في وسعك أيضاً بإعادة التسجيل أن تتبع أي صوت بصوت آخر في إثره، وأبسط مثل على ذلك إدارة الموسيقى التصويرية في مصاحبة التعليق أو الحوار، فمن الممكن نظرياً على الأقل إطلاق عشرات الأصوات دفعة واحدة في وقت واحد، يضاف إلى هذا وذاك أن الصورة تكون على شريط والصوت على شريط آخر، ومن ثم فإنه في وسعك أن ترفق أي صوت أو مجموعة من الأصوات حسب اختيارك بأية صورة لديك.

ومن الواضح أن الصوت في وسعه أن يسهم بدور كبير في بناء الفيلم، بما يجعل من هذا الفن المزدوج في حقيقة الأمر فناً جديداً كل الجدة، تتوفر فيه قوة الحديث وقوة الموسيقى وقوة الصوت الطبيعي وقوة التعليق وقوة الكوراس، بل كذلك قوة الصوت الصناعي مما لم يسبق سماعه، ويمكن استخدام كل هذه العناصر المختلفة لتضفي على الموضوع الذي بين أيدينا الجو الملائم والكيان الدرامي والذوق الشاعري، ولو أننا تذكرنا دائماً أن في وسعنا عمل المونتاج على الصوت كما نفعل بالصورة، وأن في وسعنا عن طريق إعادة التسجيل تحقيق التنسيق الموسيقي في بعض أو كل هذه العناصر مجتمعة بتوقيت دقيق مع الفيلم الصامت لبدت إمكانات التفوق أمامنا عظيمة وضخمة.

وأهم ما في الموضوع أن الصوت لا بد أن يساعد الصورة على التعبير، كما أن الصورة لا بد أن تساعد على إكمال الصوت، بحيث يعمل كل منهما على نضوج الآخر، فالمسألة ليست مسألة مجرد إضافة الصوت إلى الفيلم، والحق أن الفيلم التسجيلي إنما يحرز نصراً فريداً للسينما إذ حرر الميكروفون من الاستوديو، وعالج بطريق المونتاج مختلف الاستعمالات الدرامية للصوت مما لا تعلم الاستوديوهات عنه إلا أقل القليل.

الموسيقى التصويرية:

إن دور الموسيقى هو التعبير عن الحالة النفسية في كل جزء من أجزاء الفيلم بحيث أصبحت تثير لدى المتفرج عن طريق أذنه نفس المشاعر التي

تثيرها الصورة لديه عن طريق العين، وهذه الإمكانية جعلت من الموسيقى عنصراً أساسياً من عناصر الفيلم لا يمكن الاستغناء عنه، كما أنها مهدت لاكتشاف عنصر آخر بدأ يلعب دوره المهم في الأفلام وهو الإيقاع، فإذا كان الانتقال بين النغمات هو الأساس في بناء التوليفة الموسيقية، فإن الانتقال بين اللقطات هو أيضاً الذي يكون التوليفة السينمائية أي الفيلم، والمهم أن تكون الموسيقى مناسبة درامياً ومطابقة في الإيقاع مع إيقاع الصورة، وبتعبير آخر لم يعد المهم في المقام الأول جودة الموسيقى فحسب، بل المهم أيضاً وبشكل أكبر أن تكون مناسبة من حيث ترجمتها للموقف الدرامي الذي تصاحبه، ومن ثم فإن الموسيقى التي تبلغ جودتها حداً يجعلها تجذب اهتمام المتفرج عن متابعة الحدث غير مطلوبة بالمرة، لهذا فإنهم يقولون عادة: "إن أفضل الموسيقى التصويرية في الأفلام هي التي لا يسمعها أحد".

فالموسيقى التصويرية هي أحد عناصر اللغة السينمائية، ولها دورها المهم، فهي تدفع حركة الأحداث إلى الأمام، وتصل بين أجزاء الحوار المختلفة، وتربط بين الأفكار، وتكثف التطورات الفكرية وتنقلها لنا، كما أنها تستخدم أيضاً لتدعيم القيم العاطفية ولتدعيم الذروة، وللموسيقى التصويرية دور مهم بالنسبة للسينما التسجيلية، فهي من العناصر المهمة بالنسبة لشريط الصوت في الأفلام التسجيلية، وتشكل إحدى مفردات التعبير التي يمكن الإبداع في استخدامها بواسطة المخرجين الجيدين.

ويخطئ بعض المخرجين التسجيليين في استخدام الموسيقى التصويرية في أفلامهم فتكون مجرد خلفية موسيقية جميلة تصاحب الصور والكلام، وهنا تكون الموسيقى منعزلة عن موضوع الفيلم وعن التأثير المطلوب الذي يريده المخرج بفيلمه، والصحيح أن تكون الموسيقى التصويرية مكملة للتأثير وداعمة للموضوع، فيجب التزام الموضوعية بالنسبة لها لتكون عنصراً مكملاً لتحقيق التأثير المطلوب ولإبراز المغزى إما بالتوازي أو بالتضاد مع مضمون الصورة، على حسب ما يراه المخرج أو ما يفرضه الموقف بالنسبة للمشهد.

عناصر شريط الصوت:

يحتوي شريط الصوت في الفيلم على أربعة عناصر هي:

١- المؤثرات الصوتية.

٢- الموسيقى.

٣- التعليق.

٤- الصمت.

وشريط الصوت النهائي يتكون من الأشرطة السابقة التي يتم مزجها مع بعضها البعض، وأهم هذه الأشرطة هو الذي يتم تسجيله أثناء تنفيذ الفيلم مصاحباً للتصوير، أي التسجيل المباشر، وهذه الأصوات يمكن استخدامها مع بعضها أو بصورة مستقلة بشكل واقعي أو بشكل تعبيري، ومن الضروري أن تكون الأصوات متزامنة مع الصورة، بمعنى أن تكون صادرة في نفس اللحظة ومتوافقة مع الحركة، مثل راو يحكي عن شيء أو ماكينة تدور بصوت معين، أما الموسيقى أو الأغاني فتسجل قبل التصوير وتركب على الصورة عند المونتاج.

المكساج (مزج الأصوات):

وهو آخر خطوة في مجال التسجيل الصوتي، ويتم فيه مزج الأصوات المختلفة على شريط يتم طبعه في النهاية بجوار الصور على شريط النسخة "الاستندرد"، وعملية المكساج لا تتم إلا بعد عملية المونتاج وترتبط بها ارتباطاً وثيقاً.

المونتاج Editing – Montage:

ويعني عملية الترتيب الزمني أو الواقعي لمجموعة من اللقطات المتنوعة بطريقة تجعلها تعبر عن معان ودلالات معينة، وتحدث تأثيراً وجدانياً وعاطفياً خاصاً، أو بمعنى آخر " يجعلها تحكي موضوعاً وتقول شيئاً ".

ويشير **جريرسون** إلى الإمكانات الفنية الهائلة التي حققها ويحققها المونتاج، قائلاً: إنه بواسطة هذه العملية الفنية " أصبح بإمكاننا أن نتحكم في رتابة

الأحداث ونموها، وذلك بالإيقاع السريع أو البطيء حسب طبيعة الموضوع .. وكذلك فقد أصبح بوسعنا أن نجمع التفاصيل مع بعضها البعض في تشكيلات جماعية، أو نسجل اللقطات المتقاطعة المتداخلة، كما نستطيع أن نبتدع صوراً لتهيئة الجو المناسب للحركة أو الشاعرية في التعبير.. ومن ناحية أخرى نستطيع بوضع اللقطات المتناقضة أن نفجر الأفكار في أذهان المشاهدين، كما نستطيع ترتيب اللقطات المتناقضة بصورة تحقق الأثر الدرامي المطلوب ".

فالمونتاج بمعناه الدقيق ليس عملية تقطيع وتوصيل وتجميع اللقطات المصورة، وهو ما يتم على المافيولا- بالنسبة للسينما- داخل حجرة المونتاج، لكنه عملية تركيب خلاق لجزئيات الفيلم من حيث تكوين الأفكار والمعاني والأحاسيس والمشاعر والإيقاع والحركة، وكذلك تحقيق الوحدة الفنية للفيلم، فالمونتير يتسلم لقطات التصوير اليومي من المعمل، ويبدأ في مشاهدتها ويلصقها بآلة اللصق الخاصة، ويقوم بمطابقة الشرائط المصورة والصوت بآلة التزامن الموجودة لديه طبقاً لتسلسل السيناريو من ناحية ولموقع اللقطات داخل المشهد من ناحية أخرى.

ويعد المونتاج أهم مرحلة من مراحل العمل الفني، حيث يتضمن جميع العمليات التي تتم بالنسبة للصوت والصورة الفيلمية والتليفزيونية بين نهاية التصوير والإنتاج وبين العرض النهائي لهما.

والكلمة الشائعة في الاستوديوهات العربية "المونتاج" مأخوذة من الفعل الفرنسي Montè ، وهي تعنى التجميع والتحديد والتركيب والتنسيق واللصق وسلسلة السياق وترابط التتابع في وقت واحد، وتسمى في السينما مونتاج الفيلم Film Editing، أما في التليفزيون فتسمى مونتاج ما بعد الإنتاج Post Production Editing، وبالرغم من أن عمليات البناء مختلفة تماماً في كلتا الوسيلتين إلا أن الهدف في كلتيهما واحد ألا وهو إنتاج عمل فني ناجح عن طريق تقديم الأجزاء المختارة بعناية من المواد المتاحة.

(أ) حرفية المونتاج The Technique of The Editing:

وهي التقنية التي يستعملها المونتير في فصل نسخة المواد المصورة بالبوزيتيف Positive material المطبوعة من نسخة النيجاتيف الأصلية Original negative بعد كل يوم تصوير إلى لقطات، وإعادة تجميعها في مشاهد، وبعد آخر يوم تصوير يكون قد قام بواسطة جهاز التزامن (السنكرونيزر) Synchronizer بتجميع جميع لقطات الفيلم في تزامن مع الصوت الخاص بكل منها، والذي تم تسجيله أثناء التصوير، وباستعمال جهاز المفيولا Moviola يبدأ في حذف الأجزاء غير المطلوبة من اللقطات ليحصل في النهاية على نسخة مبدئية Rough cut من الفيلم.

ويستمر المونتير في عملية القص واللصق بين اللقطات باستعمال جهاز اللصق Splice حتى يحصل في النهاية على نسخة نهائية Fine cut، وتتضمن المؤثرات البصرية Optical effects التي تم تنفيذها أثناء التصوير أو أي وسائل انتقال Transition يختارها بين اللقطات مثل: المزج Dissolve، أو الظهور والاختفاء التدريجي Fade In-out ، وتتضمن حرفية المونتاج تركيب شرائط الصوت المختلفة مثل: الحوار Dialogue والمؤثرات الصوتية Sound effects والموسيقى Music في تزامن مع صورة الفيلم ، وعمل مزج Mix بين هذه الأصوات لتصبح على شريط صوتي نهائي واحد.

ثم يقوم المونتير بقص ولصق وتركيب نسخة النيجاتيف الأصلية Original negative مطابقة تماماً للنسخة النهائية البوزيتيف Positive material ليتم في النهاية طبع نسخة واحدة Standard copy للعرض تتضمن صورة الفيلم والشريط الصوتي النهائي الواحد.

(ب) حرفة المونتاج The craft of the editing:

وهو ما يعبر عن الحرفة في اختيار اللقطات المهمة من المواد المصورة واستبعاد ما هو غير مهم فيها في حدود كل العناصر التي تتضمنها كل لقطة

والغرض منها في توصيل الفكرة الرئيسية للمتفرج، بل وكيفية تجاوز هذه اللقطات في ترتيب معين يؤثر على الإدراك الحسي للمتفرج، وكيفية الانتقال بين كل منها، فتفضيل وسيلة انتقال على أخرى يعتمد على الانطباع الذي يريد المونتير توصيله إلى المتفرج، وفي النهاية كيفية التمكن من عرض سلسلة من الأحداث المتتالية بحيث يظهر كل تطور جديد في القصة في اللقطة المناسبة من الناحية الدرامية، أي المحافظة على توقيت Timing وسرعة Pacing وإيقاع Rhythm لقطات الفيلم.

(ج) فن المونتاج The Art of the editing:

وهو يعبر عن معنى أبعد من حرفة المونتاج، فهو يعبر عن العملية الإبداعية التي تتم أثناء جمع عدد من اللقطات بهدف خلق تأثير معين على المتفرج، فعن طريق السيطرة الإبداعية على التوقيت Timing، والسرعة Pacing ، والإيقاع Rhythm للقطات والمشاهد يمكن خلق التوتر Tension، أو الفكاهة Humor، أو الاسترخاء Relaxation، أو الإثارة Arousal ، أو الغضب Anger، أو غيرها من المشاعر، وهكذا نرى أن المونتاج ليس حرفية أو حرفة أو فناً بل هو خليط من الثلاثة ليخلق في النهاية الفيلم السينمائي المؤثر.

أما **مونتاج الفيديو** فيختلف اختلافاً كبيراً عن المونتاج السينمائي، ويتم إلكترونياً من خلال جهازي تسجيل فيديو Video Cassette Recorders وجهازين للرؤية Monitors ووحدة مراقبة Control Unit والتي تعمل على ضبط توقيت بدايات ونهايات اللقطات، وهذه أقل نوعية من معدات مونتاج الفيديو تعقيداً وهي ما يسمى Off line Editing ، وجميع الانتقالات هنا هي القطع فقط، وهي تقوم إما بعمل تجميع للصورة والصوت والكنترول تراك Assemble editing أو بعمل إسقاط للصورة أو للصوت فقط أو لهما معاً بشكل منفصل Insert Recording، وفي الفيديو أيضاً سجل قرارات المونتاج Edit Decision List ، حيث يقوم المونتير بكتابة أرقام الكود الزمني Time code

لبداية كل لقطة ونهايتها، ويتم هذا إما يدوياً أو عن طريق الكمبيوتر، وهذا السجل هو ما تعتمد عليه مرحلة المونتاج النهائية On Line Editing ، ويتم أثناءها تنفيذ جميع وسائل الانتقالات والمؤثرات التي اتخذ فيها قرار في مرحلة المونتاج الأولى ولكن على شريط عالي الجودة ليكون الشريط الماستر أي النسخة الرئيسية.

وقد يرى المونتير عدم التقيد بترتيب السيناريو حيث لا تمكن اللقطات المصورة من ذلك، أو أنه قد وجد ترتيباً أفضل اتضح له بعد مشاهدة ما تم تصويره، وبعد اكتمال مونتاج مشاهد الفيلم كصورة، وكذلك الشريط الصوتي الخاص بالحوار، ويتم تكوين الشرائط الصوتية الأخرى- المؤثرات والموسيقى- وفقاً لما سبق تفصيله، وباكتمال كل الشرائط الصوتية، يقوم المونتير بضبطها جميعها مع بعضها ثم مع الصورة، ويضع العلامات اللازمة لعمليات المكساج للاسترشاد بها في تحقيق التأثيرات الصوتية المطلوبة.

وهكذا يكون كل من السيناريست والمونتير والمصور والمخرج هم الأعمدة الأربعة لفن الفيلم التسجيلي، ويحتاجون- بجانب التأهيل العلمي- إلى الحس الفني وسرعة البديهة والقدرة على العمل في إطار الفريق.

عناوين الفيلم:

تكتب أسماء العاملين بالفيلم على لوحات خاصة حسب طلب المخرج، وتصور بكاميرات خاصة لعمل الرسوم المتحركة والحيل السينمائية، ويتم ترتيب اللوحات وعدد كادراتها حسب وجهة نظر المخرج.

مونتاج النيجاتيف:

يقطع نيجاتيف الفيلم حسب ترتيب المشاهد الخاصة به، وتركب العناوين.

والآن يصبح شريط الصورة جاهزاً، وشريط الصوت أيضاً، وبالتالي تطبع نسخة استندرد للعرض.

وسنقدم فيما يلي نموذجا لأحد الأفلام التسجيلية المصرية وهو (رحلة في كتاب وصف مصر).

(رحلة في كتاب وصف مصر)

فيلم تسجيلي في عشرين دقيقة

(ناطق باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية والألمانية)

سيناريو وإخراج	:	عبد القادر التلمسانى
تصوير	:	حسن التلمسانى
مونتاج	:	حسن الجنايني
تعليق	:	صلاح حافظ
موسيقى	:	سليمان جميل
مهندس الصوت	:	كمال عبد الله
إنتاج	:	سنة ١٩٧٢

الموضوع:

رحلة بالكاميرا في كتاب علماء الحملة الفرنسية الشهير "وصف مصر" .. يصور الآثار الفرعونية والآثار الإسلامية والحياة الاجتماعية في مصر في زمن الحملة الفرنسية (١٧٩٨-١٨٠١).

وقد نال هذا الفيلم أربع جوائز أولى عن السيناريو والإخراج والموسيقى والتسجيل الصوتي في مهرجان الأفلام التسجيلية والقصيرة الذي نظمته وزارة الثقافة عام ١٩٧٣، كما نال الفيلم الميدالية الذهبية للمهرجان كأحسن الأفلام التي تم إنتاجها عام ١٩٧٢.

التعليق:

- أول كتاب وضع عن مصر كان هذا الكتاب. اسمه "وصف مصر" عدد أجزائه سبعة وثلاثون جزءًا.. كتبه مائة وأربعون عالماً وفناناً.. جاءوا من فرنسا مع حملة نابليون عام ١٧٩٨.
- بدأت هنا قصة هذا الكتاب العجيب.
- في قصر المملوك الهارب حسن كاشف، حيث أنشا نابليون مجمعاً علمياً، كلفه بمهمة واحدة.. أن يكتشف مصر.
- وانطلق العلماء يؤدون المهمة.. الفنانون يسجلونها.. لم تكن الكاميرا قد اخترعت بعد، فاعتمدوا على ريشاتهم، وانتشروا في كل مكان يسجلون ملامح البلاد.
- كانت هذه أول رسوم يراها العالم لأهرام الجيزة.

وكان هذا أول ما رأوه من أبى الهول الغامض المدفون في الرمال.

وهنا أيضاً أول تسجيل لمدخل الهرم، ولأبحاث العلماء في سراديبه.

- ولم تترك ريشات الفرنسيين خطأً رسمته ريشات المصريين إلا ونقلته بأمانة مذهلة.

حتى المخطوطات على أوراق البردي.. رسمها الفنانون دون أن يفهموا ما تقول ولكنهم فهموا فيما بعد.. عندما اكتشف شامبليون رموز اللغة المصرية القديمة.

اكتشفها بالتحديد من هذه السطور.. وهي سطور وجدوها على حجر في رشيد مكتوبة بثلاث لغات.. إحداها لغة المصريين القدماء.. ومن السطور إلى الرسوم تاهت ريشات الفرنسيين المبهورة.. أذهلتها بلاغة مصر وهي تفصح عن نفسها على جدران المعابد.

- لم يكن معروفاً وقتها معنى هذه الرسوم.. ولكن العلماء لم يهدأ لهم بال حتى أرغموها على أن تبوح بأسرارها شيئاً فشيئاً.. فأصبحنا الآن نعرف كل صغيرة وكبيرة عنها.. نعرف أن هذا رمسيس في إحدى معاركه الظافرة.

ثم موكب الأسرى بعد المعركة.. وأيديهم التي اعتدت على مصر يقطعها جنود مصر.

وأخيراً صلاة النصر في المعبد..

- ومن الشمال إلى الجنوب واصلت ريشات الفنانين الفرنسيين حوارها مع فن مصر الخالد.. من دندرة إلى طيبة.. ومن الكرنك إلى إدفو.. ولكي تطبع هذه الرسوم فيما بعد في كتاب " وصف مصر " اضطر الفرنسيون أن يُنشئوا لها مطبعة خاصة في باريس.
- وفي أقصى الجنوب.. رسم العلماء هذه الخريطة لجزيرة فيله بينما انطلق الفنانون يسجلون آثارها الساحرة.

لم تعد المسألة الآن عملاً كلفهم به نابليون.. إنما عشقت ريشاتهم هذه البلاد التي جاءوا يأسرونها فأسرتهم.. والتي دخلوها وهم يتصورون أنهم سينقلون إليها الحضارة فإذا بهم يتحولون من غزاة يرفعون السلاح في وجهها.. إلى عشاق يسجدون على قدميها.. على قدمي مصر التي كانت منذ آلاف السنين.. وأيضاً على قدمي مصر التي استقبلتهم عندما جاءوا.

- مصر الفلاح والمحراث.

مصر الشادوف.

مصر الساقية.

مصر النورج.

- ترنمت الريشات بكل شيء.. كل شيء..

من نيل القاهرة.. إلى شواطئ الإسكندرية.

وانتشر العلماء على الشواطئ يدرسون.

وغاص العلماء تحت الماء يدرسون.

وتفرق العلماء في الحقول يدرسون.

وفي الجو أيضاً كانوا يدرسون.

حتى الصخور الصماء درسوا كنوزها وسجلوا ملامحها.

- شغلت هذه الدراسات ستة وعشرين جزءًا من كتاب " وصف مصر " وغطت كل شيء يخطر بالبال من فراشات الحقل إلى نظم الضرائب.. ويبقى أحد عشر جزءًا خصصت لرسوم الفنانين في أروع ملحمة في تاريخ الكتب.. وكانت قمة قصائد الملحمة بالطبع مدينة القاهرة بأحيائها الثمانية.. وكنوزها الخالدة.

قلعة الجبل.

باب الفتوح.

باب النصر.

ديوان يوسف وجامع الحاكم بأمر الله.

جامع ابن طولون.

وجامع السلطان حسن.

- وأمام بيوت المماليك وقفت الريشات مبهورة لا تصدق ما ترى ولكن تسجله.

ودخل الفنانون القصور.. يتأملون روائع الفن فيها ويسجلون ملامح سكانها من السادة والعبيد.

مراد بك.

الشيخ السادات.

عالم فلك.. لا نعرف اسمه.. وشاعر مجهول.

الخادم الحبشي، مع السيد التركي.

وأعراب سيناء في صحرائهم اللانهائية.

- عاشت ريشات الفرنسيين كثيراً داخل بيوت المماليك.. وتجولت فيها بحرية كأنها بعض أهلها، شاركتهم الولائم.. وترنمت معهم في سهرات آخر الليل.. وغازلت جواريهم في غرف الحريم.
- واحتلت الموسيقى الشرقية جزءًا كاملاً من الكتاب.. خصصت صفحاته لتسجيل أنغامها وتاريخها.. وجميع آلاتها.
- وخرجت الريشات من القصور إلى الأسواق.. فانبهرت أكثر.. وسجلت أروع آياتها للشعب العامل في الورش والدكاكين وعصارات القصب وأفران الخبز.

حلاوة زمان..

أسن السكين وأسن المقص.

نبيض النحاس.

نعيماً.

حمام العافية.

- والآن إلى احتفال وفاء النيل.. قمة اللهو الشعبي كل سنة .. أما السادة.. فهنا كانوا يلهون كل يوم.. في بركة الفيل.. وراء حي السيدة زينب.

وفي الأزبكية.. كانت هذه البركة الأخرى.. للكبار فقط. كبار الأثرياء.. الذين كانت بيوتهم على شواطئها.. ومزاجهم يسبح داخل مراكبها.

- أما قلب القاهرة.. فكان هنا..

في ميدان الرميلة .. في حي القلعة.

كان هذا الميدان سوقا للبيع والشراء وأرض الجد واللهو .. وفن الجدل والحوار .. ومرآة مصر كلها .. لا القاهرة وحدها .. مصر التي جاء الفرنسيون يستولون عليها .. فاستولت عليهم .. وقضوا ثلاثة أعوام يتجولون مبهورين في أرجاء حضاراتها .. ثم سبعة عشر عاماً يصوغون عنها هذا الكتاب الخالد.

هذا الكتاب .. الذي لم يقرأه حتى الآن شعب مصر .. لأنه لم يترجم حتى الآن إلى العربية .. ولا تزال النسخ الوحيدة الموجودة منه نسخاً فرنسية.

أسئلة على الفصل الثامن

س١: ما هي أهم مراحل أو خطوات إنتاج الأفلام التسجيلية؟

س٢: تحدث بشيء من التفصيل عن مرحلة جمع المعلومات باعتبارها من مراحل إنتاج الأفلام التسجيلية.

س٣: اذكر ما تعرفه عن أسس كتابة النص للأفلام التسجيلية.

س٤: ما هي أسس كتابة التعليق للأفلام التسجيلية؟

س٥: ما هي وظائف التعليق في الأفلام التسجيلية؟

س٦: ما هي خصائص التعليق في الأفلام التسجيلية؟

س٧: تحدث بإيجاز عن سيناريو الفيلم التسجيلي وخطوات إعداده.

س٨: ما هي نوعيات السيناريو في الفيلم التسجيلي؟

س٩: ما هي خطوات إعداد سيناريو الفيلم التسجيلي؟

س١٠: ما هو دور المخرج التسجيلي ووظيفته؟

س١١: تحدث بشيء من التفصيل عن مرحلة التصوير باعتبارها من مراحل إنتاج الأفلام التسجيلية .

س١٢: ما هي أسس استخدام الصوت للتعبير الفني في الفيلم التسجيلي؟

س١٣: اذكر ما تعرفه عن مرحلة المونتاج باعتبارها من مراحل إنتاج الأفلام التسجيلية.

مراجع الباب الثانى

- أحمد كامل مرسى، صلاح حافظ، مختار السويفي: **من الأدب السينمائي - عشرون فيلماً تسجيلياً عن الحياة والفن في مصر.** ط١. (القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٢).
- جريرسون: **السينما التسجيلية. تأليف:** جريرسون. **ترجمة:** صلاح التهامي. **مراجعة:** أحمد كامل مرسي. (د. ن، د. ت.).
- خالد أبو قوطة: "استخدام التكنولوجيا الحديثة في الإنتاج التليفزيوني: دراسة على الإنتاج التسجيلي الفلسطيني". **رسالة ماجستير غير منشورة.** (القاهرة: جامعة الدول العربية: معهد البحوث والدراسات العربية، قسم الدراسات الإعلامية ، ٢٠٠٧) .
- سلوى إمام علـى: "الأفلام التسجيلية في جمهورية مصر العربية: نشأتها وتطورها ودورها الإعلامي". **رسالة دكتوراه غير منشورة.** (جامعة القاهرة: كلية الإعلام ، ١٩٨٢) .
- صلاح حافظ: **عشرون فيلما تسجيليا عن الحياة والفن فى مصر.** (القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٢) .
- طارق سيد أحمد: **فن الكتابة الإذاعية والتليفزيونية.** (الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٥).
- عبد القادر التلمساني: **السينما التسجيلية المصرية في ٧٥ عاماً.** (القاهرة: سلسلة كتب بريزم، ١٩٩٩) .
- على أبو شادى: **أفلامنا التسجيلية وجوائزها الدولية.** (القاهرة: المركز القومي للسينما، ١٩٩١).
- فورسيث هاردى: **السينما التسجيلية عند جريرسون. ترجمة:** صلاح التهامي. (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، د.ت).
- كرم شلبى: **فن الكتابة للراديو والتليفزيون.** ط١. (جدة: دار الشروق، ١٩٨٧).
- كمال أحمد شريف، خالد على عويس. **التصوير السينمائي (التسجيلي).** (القاهرة ، بدون تاريخ) .
- محمد عبد الله: **تجارب فى السينما التسجيلية المصرية.** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤) .
- محمود سامي عطا الله: **الفيلم التسجيلي وبناء الإنسان المصري.** (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٠) .

- محمود سامى عطا الله: **الفيلم التسجيلي**. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥).

- منى الحديدى: **الفيلم التسجيلي - تعريفه ، اتجاهاته ، أسسه ، قواعده**. (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٨٢).

- منى الحديدى: **السينما التسجيلية الوثائقية في مصر والعالم العربي**. (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٨٣).

- منى الحديدى: صورة الإنسان المصري في الأفلام التسجيلية. **في: الإنسان المصري على الشاشة**. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة الألف كتاب الثاني، ١٩٨٦). ص ص ٢٢١- ٢٥٣.

- مني سعيد الحديدى، سلوى إمام على: **أسس الفيلم التسجيلى: اتجاهاته واستخداماته فى السينما والتليفزيون**. (القاهرة: دار الفكر العربي، ٢٠٠٠).

- منى الحديدي، سلوى إمام: **أسس الفيلم التسجيلي - اتجاهاته واستخداماته في السينما والتليفزيون**. (القاهرة: دار الفكر العربي ، ٢٠٠٢) .

- منى الحديدى: **الأفلام الوثائقية والبرامج التسجيلية**. (القاهرة: مركز جامعة القاهرة للتعليم المفتوح، ٢٠٠٢).

- هاشم النحاس: **الإنسان المصرى على الشاشة**. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦).

- ________________: **من الأدب السينمائي - عشرون فيلماً تسجيليًا عن الحياة والفن في مصر**. (القاهرة: الدار المصرية اللبنانية ، ١٩٩٢) .

- ________________: **مستقبل السينما التسجيلية في مصر**. (القاهرة: المركز القومي للسينما، ١٩٩٠) .

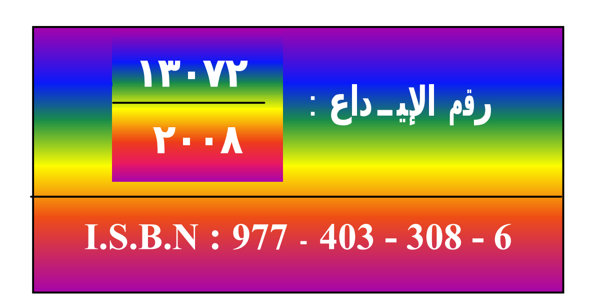
- Beattie, Keith. **Documentary Screens: Non-Fiction Film and Television**. (London: Palgrave, 2004).

- Bernstein, Steven. **Film Production**. 2nd Ed. (London: Focal press, 1994).

- Buckland, Warren. **Teach Your self: Film Studies**. (London: Teach Your self Books, 2003).

- Nelmes, Jill (ed). **An Introduction to Film Studies**. 3rd ed. (London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2003).

- O'Shaughnessy, Michael, Stadler, Jane. **Media & Society: An Introduction**. 3rd ed. (Oxford: Oxford University, 2005).
- Phillips, William, H. **Film: An Introduction**. (USA: Palgrave, 2002).
- Renov, Michael. Toward a Poetics of Documentary. **In:** Renov, Michael(ed.). **Theorizing Documentary**. (New York & London: Routledge, 1993). PP. 12- 36.
- Renov, Michael(ed.). **Theorizing Documentary**. (New York & London: Routledge, 1993).


رقم الإيـداع : ١٣٠٧٢ / ٢٠٠٨
I.S.B.N : 977 - 403 - 308 - 6


يع حقوق الطبع فوظة للمركز
١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م